ARTA 75

ANUL XXII NR. 6/1975

ARTA 6/75

REDACȚIA

Str. Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.91.36, București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 50.29.65, București

COLEGIUL REDACȚIONAL

CORNELIU BABA, CECILIA STORCK-BOTEZ, TRAIAN BRĂDEAN, VASILE DRĂGUȚ, PAUL ERDÖS, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, ION IRIMESCU, OVIDIU MAITEC, ANATOL MÂNDRESCU, DAN NEMȚEANU, ION PACEA, MIRCEA SPĂTARU, ION STATE, NAPOLEON ZAMFIR

COLECTIVUL REDACȚIONAL

REDACTOR ȘEF
Anatol Mândrescu

SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE
Ioan Horga

REDACTORI
Olga Bușneag, Horia Horșia, Mihai Drișcu, Iulian Mereuță

CORECTOR
Ingrid Georgescu

PREZENTARE TEHNICĂ
Sanda Gusti

FOTOGRAFII
Mihai Oroveanu, Eugeniu Lupu, Atanase Cartojan

DIAPOZITIVE ÎN CULORI
Atanase Cartojan

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA, din Calea Victoriei 155 București.

Costul unui abonament:
pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual (12 apariții); lei 102 — 6 luni;
pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariții); lei 90 — 6 luni.
Pour l'étranger: ILEXIM — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviței nr. 64—66, P.O.B. 2001, Telex 011631.
Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 15

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133-135, București, România

ARTA 75

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

	1	Un deceniu de la Congresul IX	
	5	Salonul republican 75. Semnează: Dan Grigorescu, Mihai Bandac, Geta Brătescu, Teodor Dan, Vlad Florescu, Marin Gherasim, Florica Ioan, Nicăpetre, Amelia Pavel, Silvia Radu, Lia Szász, Ștefan Sevastre	
DEZBATERI	27	Realism și libertate în artă	Victor Ernest Mașek
ANAMORFOZE	29	Despre sunete în pictură	Iulian Mereuță
LABORATOR	31	Wanda Mihuleac	Mihai Drișcu
	32	Grafica din Cuba	M.D.
DESIGN	34	Mai trebuie dovedit impactul social al design-ului?	Paul Constantin
	36	Cenaclul Lugoj	Olga Bușneag
	37	Premiile U.A.P.	
	38	Cadran, Simeze	
COPERTA		Portret, bronz	Paul Vasilescu

	1	Une décennie depuis le IXe Congrès	
	5	Le Salon républicain 75. Opinions: Dan Grigorescu, Mihai Bandac, Geta Brătescu, Teodor Dan, Vlad Florescu, Marin Gherasim, Florica Ioan, Nicăpetre, Amelia Pavel, Silvia Radu, Lia Szász, Ștefan Sevastre	
DÉBATS	27	Les concepts de réalisme et de liberté dans l'art	Victor Ernest Mașek
ANAMORPHOSES	29	Les sons dans la peinture	Iulian Mereuță
LABORATOIRE	31	Wanda Mihuleac	Mihai Drișcu
	32	L'art graphique cubain	M.D.
DESIGN	34	Faut-il encore prouver l'impact social du design?	Paul Constantin
	36	Le cénacle de Lugoj	Olga Bușneag
	37	Les Prix de l'Union des Arts Plastiques	
	38	Cadran, Cimaises	
COUVERTURE		Portrait, bronze	Paul Vasilescu

	1	Десять Лет со дня IX Съезда	
	5	Республиканский салон 75. Представлены: Дан Григореску, Михай Бандак, Джета Брэтеску, Теодор Дан, Влад Флореску, Марин Герасим, Флорика Иоан, Никэпетре, Амелия Павел, Сильвия Раду, Лия Сас, Штефан Севастре	
ДИСКУССИИ	27	Реализм и свобода в искусстве	Виктор Э. Машек
АНАМОРФОЗ	29	О звучании в живописи	Юлиан Мереуцэ
ЛАБОРАТОРИЯ	31	Ванда Михуляк	Михай Дришку
	32	Графика в Кубе	М. Д.
ДИЗАЙН	34	Разве социальное значение дизайна нуждается в доказательстве?	Пауль Константин
	36	Лугожский кружок	Ольга Бушняг
	37	Премии Союза художников	
	38	Циферблат. Панно	
ОБЛОЖКА		Портрет. Бронза	Пауль Василеску

Vineri 18 iulie 1975

Un strălucit deceniu de istorie românească

Principala resursă a refacerii în fiecare județ propriile f...

Întregului popor

CALITATE–EFICIENȚĂ! două imperative care marchează ritmurile socialiste

30 Decembrie

FRONTUL GRÎULUI

Nimic din pîinea țării nu trebuie să se piardă!

DE LA CONGRESUL AL IX-LEA AL P.C.R.

CEL MAI FERTIL AL ISTORIEI NOASTRE

10 ani de la Congresul al IX-lea al P.C.R.

PARTIDUL COMUNIST ROMÂN

înfăptuiește marele ideal, socialismul și comunismul, printr-o politică realistă, dinamică și profu...

TOVARĂȘULUI NICOLAE CEAUȘESCU

BACĂU, BÎRLAD, VASLUI ȘI IAȘI

STATULUI SOCIALIST, întregului organism social – o profundă și temeinică organizare democr...

Cadru instituțional stimulator participării cetățenilor la viața ...

ce ani de la cel de-al IX-lea Congres al partidului

UN STRĂLUCIT DECENIU DE ISTORIE ROMÂNEASC

TOVARĂȘUL NICOLAE CEAUȘESCU S-A AFLAT IERI ÎN MIJLOCUL OAMENILOR MUNCII DIN JUDEȚELE BRAȘOV, COVASNA, HARGHITA, MUREȘ, CLUJ, ALBA ȘI SIBIU

Damascul a salutat ieri cu

TOVARĂȘULUI NICOLAE CEAUȘESCU ÎN REPUBLICA ARABĂ SIRIA

PROGRAMUL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN

prefigurează viitorul de aur al patriei

30 Decembrie

SLĂVITĂ FII REPUBLICĂ, PRIN RODUL STRĂDANIEI FIILOR TĂI!

DRAMATISM, EROISM, SOLIDARITATE

În fața furiei dezlănțuite a apelor, poporul român s-a ridicat ca un singur om să își apere rodul muncii sale libere. În fruntea poporului, PARTIDUL COMUNIST ROMÂN, în frunte TOVARĂȘUL NICOLAE CEAUȘESCU.

ANIVERSĂRII REPUBLICII

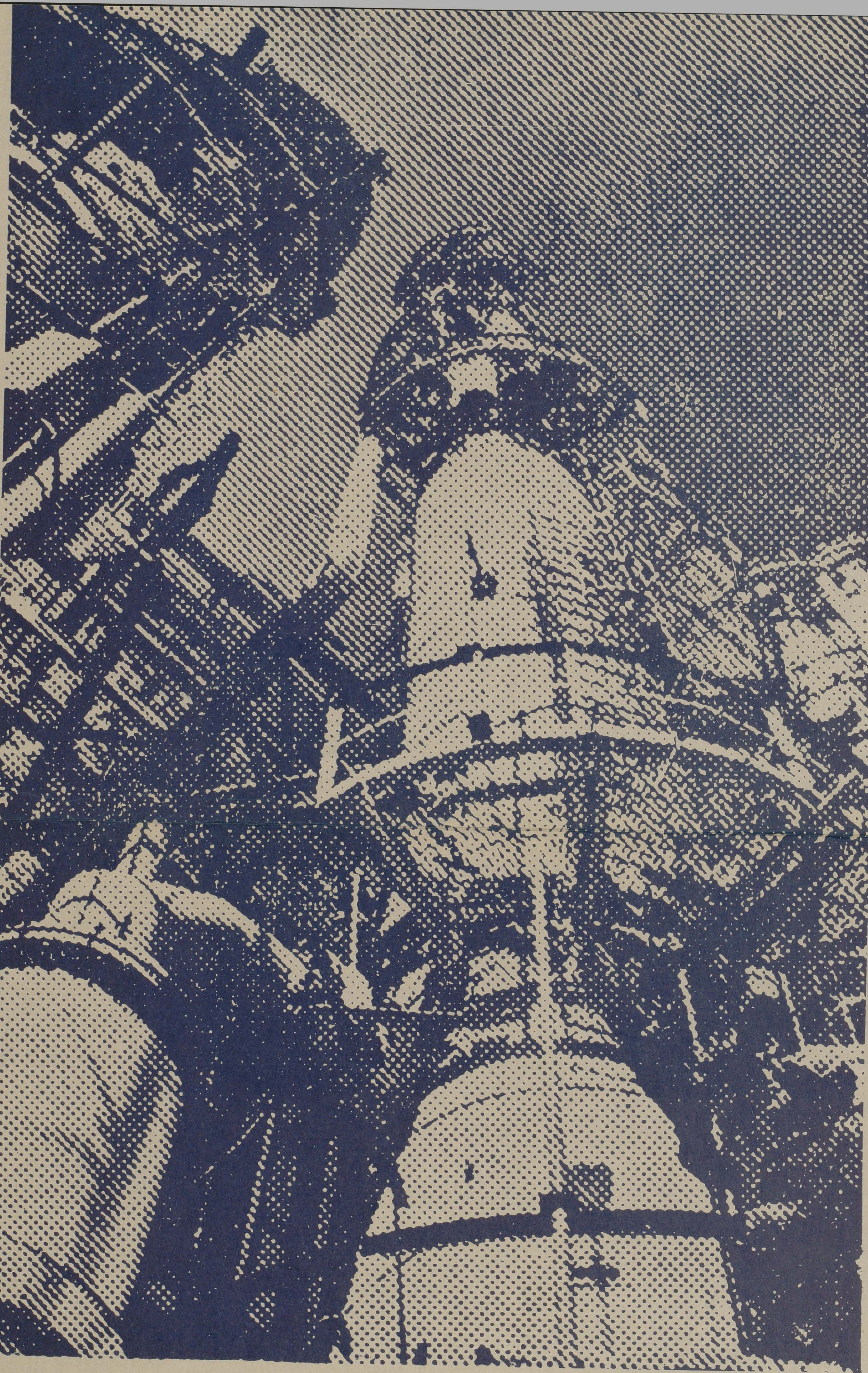
• Succesele în realizarea planului

Pregătirea optimă a producției anului viitor!

TOVARĂȘUL NICOLAE CEAUȘESCU FACE O VIZITĂ DE LUCRU ...E JUDEȚE DIN MOLDOVA

CONȘTIINȚA SOCIALISTĂ: o cetățuie în procesul educativ

CUVÎNTAREA TOVARĂȘULUI



S-a împlinit un deceniu de la Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român. Acest eveniment politic a fost un prag istoric, unul din
acelea care marchează etape ale evoluției colectivităților istorice. Congresul al IX-lea și-pe calea deschisă-conferințele, congresele
următoare au adus o concepție și o practică renovată a socialismului, noi idei directoare și un suflu moral nou al vieții, un ritm și o
perspectivă nouă a dezvoltării societății românești; în trăsăturile sale cele mai pozitive este un deceniu al dezvoltării, o perioadă în care
necesitatea dezvoltării este înțeleasă în complexitatea ei-ca o urgență-la scara realităților și exigențelor contemporane. Dezvoltarea
impetuoasă, multilaterală a societății socialiste în România, înfăptuirile remarcabile, perfecționarea tuturor domeniilor de activitate, afir-
marea României ca factor al vieții politice internaționale sînt strîns legate de persoana secretarului general al partidului, Nicolae Ceaușescu,
stau sub semnul gîndirii și acțiunii proeminentei personalități a lumii contemporane care este președintele Republicii Socialiste România.
În aceste condiții-sub auspiciile programului Partidului Comunist Român adoptat la Congresul al XI-lea-în care transformarea revoluțio-
nară a societății angajează o vastă, colectivă operă creatoare, este evident că, pe toate planurile, creația tinde să se constituie în principiu
ordonator, axiologic. Pe acest teren și astfel se poate realiza convergența tuturor formelor creativității-științifice, tehnice, artistice;
ele sînt solidare, asumă aceeași sarcină constructivă: o lume nouă, o condiție umană nouă. De aceea ni se pare că în lumina experienței
din deceniul 1965-1975 și a programului stabilit de partid trebuie să punem, principial, problemele artei din punctul de vedere al dez-
voltării, concepută ca raționalitate a procesului istoric, situîndu-ne deci coerent în sensul dezvoltării moderne în care este angajată țara.
Umanismul artei noastre se cere a fi o ideologie a dezvoltării prin actualizarea integrală a potențialului de creație, de inteligență
artistică și critică-parte inalienabilă a totalității forțelor de producție spirituală ale națiunii. Pentru că dezvoltarea capacității de creație
artistică în întregul ei înseamnă dezvoltarea valorilor umanului în societate, creșterea valorilor calității-a omului și vieții-la scară socială.

1965-1975 • 1965-1975 • 1965-1975 • 1965-1975

SALONUL REPUBLICAN 75

Două categorii de întrebări interesante pot fi puse în legătură cu o expoziție republicană de genul « Salonului ». Mai întîi: dacă este relevantă pentru starea reală a șantierului artistic național, dacă — formulînd punctul de vedere al artistului asupra problemelor artei actuale — devine o confruntare națională. Fiindcă — am mai spus-o de, altfel, cu toate inconvenientele congenitale « Salonul » este o « instituție » necesară, în condițiile vieții artistice moderne și își dovedește utilitatea ca un tip de expoziție colectivă (alături deci de cele cu temă determinată, de expozițiile cu program și din inițiativă critică), atunci cînd dă seama în chip autentic asupra ansamblului vieții artistice. Indeobște, observînd anumite aspecte, constante, și considerîndu-le negative, se vorbește în termeni « critici » de eclectismul saloanelor, de incoerența lor, de numărul prea mare de lucrări etc. Numai că atare critică se întemeiază pe o inversiune a logicii realului, întrucît acele « tare » sînt date inerente acestui tip de expoziție, fac parte din « legea » lui. Mi se pare absurd să calificăm negativ eclectismul unei expoziții cînd situația din cîmpul artei — pe care trebuie s-o reflecte — este diversitatea, polimorfismul; ori să condamnăm numărul mare (atîta vreme cît e vorba de lucrări valide), cînd problema este tocmai de a vedea ce se produce, starea forțelor de producție artistică, și de a distinge — din cantitate — o ierarhie a calității.
În al doilea rînd: dacă expoziția este sau nu importantă în planul valorilor, din punctul de vedere al dezvoltării artei, al mișcării ideilor artistice. Cu alte cuvinte dacă a adus valori noi sau puncte de vedere noi, dacă — sau nu — a consolidat și confirmat o tendință, o valoare, dacă, în fine, prin una sau mai multe lucrări, dintre acelea care se ridică la înălțimea exemplarității, constituie un eveniment în viața artistică, marchează istoria culturii artistice. Or, datori sîntem ca, acum, la această întrebare, să răspundem clar, net: un « Salon » în care au fost expuse lucrări precum « Portretul » de Paul Vasilescu, operă energică, de maximă concentrare, demnă de a sta în rîndul celor mai semnificative creații din sculptura românească, sau eminentul portret de Vasile Gorduz (Pictorul Ion Gheorghiu) este o expoziție importantă, un « Salon » în care au apărut alte cîteva lucrări remarcabile, de pictură și sculptură, deopotrivă, este un eveniment. Am socotit oportun ca, într-o mai amplă prezentare a expoziției, să facem loc unei dezbateri asupra cîtorva din problemele implicate de aceste întrebări.

A. M.

DAN GRIGORESCU

Juriile expozițiilor de stat ale artelor vizuale sînt puse, de fapt, în fața unor probleme care nu-și găsesc decît cu greu analogia în alte domenii ale creației. Potrivit regulamentelor actuale, le revine însărcinarea de a alege, dintr-un număr limitat de lucrări, prezentate de membri ai Uniunii Artiștilor Plastici și de artiștii amatori, pe acelea care reflectă, în chipul cel mai convingător, situația atelierului artistic, principalele orientări ale creației, modalitățile cele mai diverse de cuprindere a realității contemporane. E ca și cum o antologie de poezie, de pildă, care s-ar publica anual, ar fi alcătuită din poemele prezentate, pînă la o anume dată, de oricine scrie versuri în această țară. Ideea nu poate fi respinsă ca atare, dar aplicarea ei pune, evident, probleme complicate.
Alegerea, în prima ei etapă, e lăsată pe seama artiștilor. Ceea ce, în condițiile tradiționale ale organizării unei expoziții, e absolut firesc. Dar oricine a participat la lucrările unui juriu — și cel care a selecționat lucrările prezentate de curînd la Dalles nu a constituit o excepție — a putut observa că se ivesc, uneori, cazuri în care pictorii sau sculptorii propun juriului lucrări care-i reprezintă într-o măsură mai puțin convingătoare decît altele, pe care unii dintre noi le știam din atelierele colegilor noștri și din expozițiile lor personale recente. Poate că ideea, pusă în practică în alte țări, aceea de a se constitui un juriu care să poată vizita atelierele și să aleagă de acolo lucrările, după opinia lui semnificative pentru momentul evoluției artistului, ar duce la rezultate mai bune. Precum bine se știe, așa s-a procedat și la noi în cîteva rînduri (e drept, în cazul unor expoziții de mai mică întindere) și imaginea artei românești a fost, parcă, mai convingătoare.
Expoziția continuă să fie judecată ca o prelungire a atelierului pictorului și a sculptorului și mai puțin ca o anticipare a unei funcții estetice și civice pe care opera de artă urmează s-o împlinească în spațiile orașului epocii noastre. Pictura de șevalet și sculptura de interior nu mai constituie de mult unicele modalități de expresie plastică a unei arte ce se justifică, într-o din ce în ce mai largă măsură, ca parte a frumosului urban. Nu știu dacă o revizuire a actualelor regulamente nu s-ar cuveni să se producă într-un viitor apropiat, astfel încît panoul pictural de ample dimensiuni, de exemplu, destinat interioarelor clădirilor publice, gen care devine tot mai necesar, pe măsura dezvoltării din ce în ce mai originale a arhitecturii românești, să poată fi supus aprecierii criticii și a publicului. De asemenea, sculptura — artă prin excelență a spațiilor deschise — ar trebui verificată în aer liber, acolo unde lumina erodează sau subliniază contururile. Cu alte cuvinte, în spațiul pentru care a fost gîndită și creată.
Așa cum s-a înfățișat în forma ei finală, expoziția nu a izbutit să sugereze decît o imagine parțială a fenomenului artistic contemporan. Se va spune — pe drept — că o expoziție de asemenea proporții, cu participări atît de variate din punctul de vedere al valorii, nu putea, nici de această dată, să depășească un anume eclectism, care a caracterizat aproape întotdeauna manifestările de acest gen. E tot atît de adevărat că există o ținută artistică, o preocupare de a aprofunda sensurile vieții, ale existenței lăuntrice a oamenilor de astăzi. Că, în multe cazuri, valoarea estetică se exprimă printr-o consecventă referire la tradițiile artei noastre, că sugestiile artei universale sînt filtrate printr-o sensibilitate specifică. Dar asemenea constatări sînt ilustrate de operele unor maeștri mai vîrstnici și mai tineri ale căror nume și-au dobîndit un meritat prestigiu, de mai mulți ani. Nu putem pretinde, firește, fiecărei expoziții de acest gen să afirme personalități noi, pe deplin conturate. Dar nu e mai puțin adevărat că nici nu avem dreptul să privim această împrejurare ca pe o fatalitate. Rămîn la convingerea că o operație mai îndelungată de selecție, precedată de vizitarea atelierelor, ar fi scos la iveală și alte picturi și sculpturi care n-au fost prezentate juriului și în care se poate descifra vibranta participare a artistului contemporan la evenimentele vieții sociale din România. Asemenea opere există, fără îndoială, în expoziție și fac dovada unei grave conștiințe artistice. Dar împlinirile artiștilor noștri în sensul comentării lumii românești de astăzi, a istoriei trecute, comentare cu un sens profund politic, rostită într-un limbaj care e acela al poeziei, sînt mai însemnate decît le dezvăluie expoziția.

Expoziția anuală de pictură și sculptură 1975, Sala Dalles, Ateneul Român, iunie-iulie.

MIHAI BANDAC

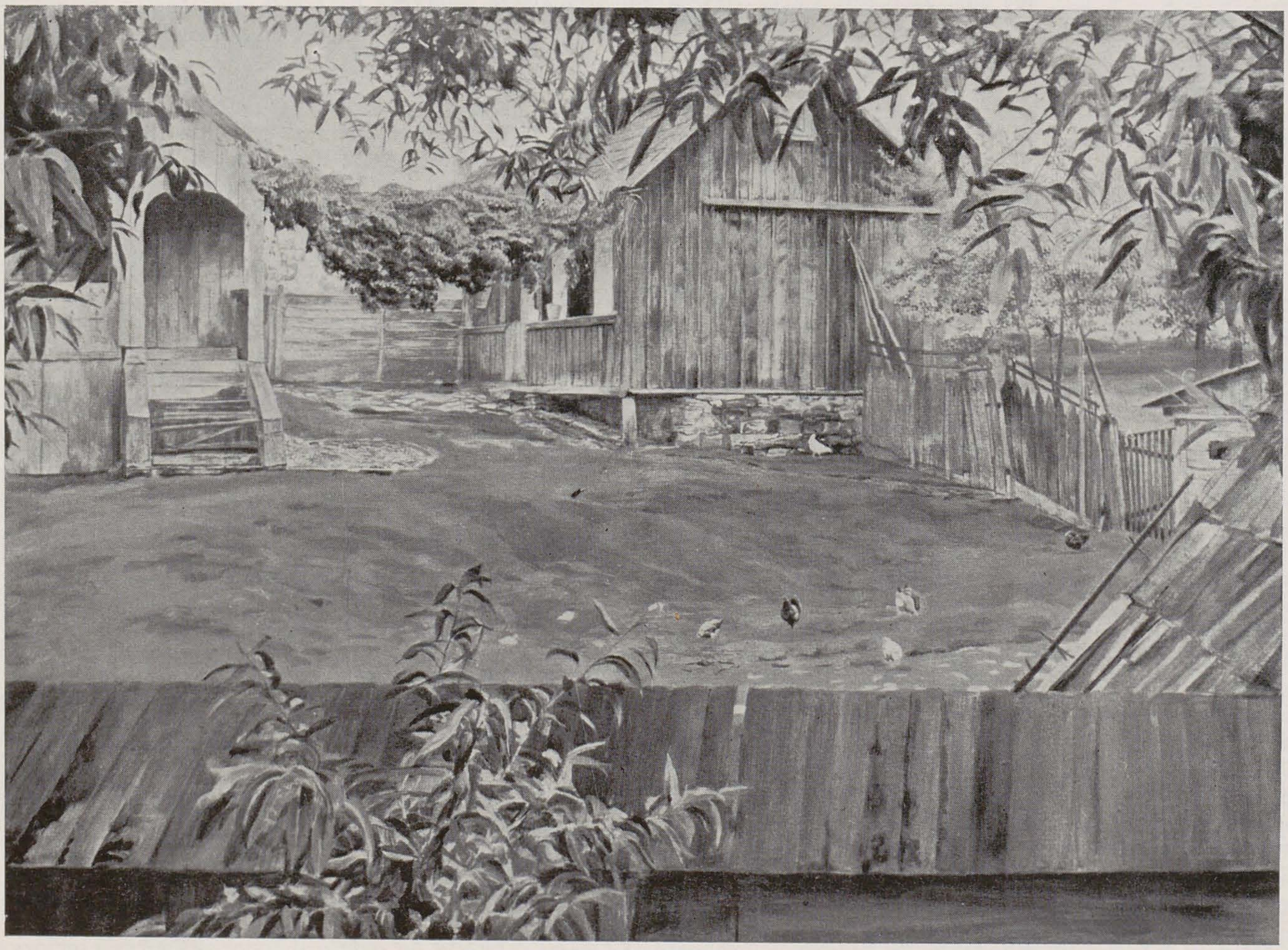
Ideea de « Salon » a suscitat în ultimii ani, atît în paginile revistei « Arta », cît și în cele ale presei curente, utile și interesante discuții, soldate în ultimă instanță cu cîteva puncte de vedere și concluzii de reală importanță, menite, bineînțeles, să se transforme în posibile judecăți de valoare și instrumente de acțiune, spre o rezolvare eficientă a relației artă-societate.
Una dintre concluziile esențiale a fost aceea a păstrării, în afara interpretărilor și alterărilor, a ideii nobile de « Salon de pictură și sculptură », a integrității și purității unei asemenea manifestări cu finalitate justificată de condiția sa estetică și socială.

Atît de reclamatul și necesarul « proces de clarificare » în mișcarea artistică nu trebuie să devină și un loc al întîlnirii unor idei și teorii ambigui, nici un pretext pentru a substitui unor tipuri de gîndire artistică și manifestări, verificate în existența lor concretă, altele, aparent inedite, dar fără acoperire valorică.

« Expoziția anuală '75 », cu toate lipsurile și scăderile inerente unei asemenea manifestări de amploare națională, ne dă posibilitatea, cred, să urmărim în continuare principalele direcții ale dezvoltării picturii și sculpturii românești contemporane și, desigur, criticii noștri nu vor ezita să-și spună cuvîntul, să analizeze și să clarifice problemele sale specifice. În ceea ce mă privește, profit de această ocazie spre a sublinia două dintre aspectele acestui « Salon » pe care le consider esențiale și simptomatice. În primul rînd, ideea mai veche, transformată în deziderat, de a grupa, bineînțeles în funcție de posibilitățile obiective, lucrările prezentate, pe familii de spirite, tendințe și afinități stilistice, a obținut adeziunea tuturor și s-a concretizat, permițînd să se evidențieze, încă o dată, ceea ce constituie complexitatea și diversitatea fenomenului nostru plastic și caracterul profund, de excepție, al gîndirii și trăirii artistice românești. Lirismul — prezent în toate ipostazele sale, născute dintr-o dialectică necesitate dictată de amploarea procesului evolutiv al artei noastre — continuă să rămînă elementul principal și definitoriu al picturii noastre; prin el și numai prin el reușim să ne explicăm și să fim explicați.

În al doilea rînd, doresc să subliniez că lucrările cele mai semnificative ale tinerilor, panotate favorabil în această ediție și cu multă grijă, ne oferă posibilitatea reîntîlnirii cu acele nume ce au reușit să se impună, să intre în conștiința publicului și a specialiștilor, și a descoperirii unor tineri absolvenți, reuniți, desigur, în jurul unor influențe și preferințe stilistice legate de ideea de « școală ». La toți trebuie să consemnăm un nivel profesional, o conștiință umană, estetică și etică foarte ridicate, capabile să ne ofere certitudinea că, în anii ce vor urma, în procesul atît de dificil și complex al « definirii față de tine însuți și față de artă în general », fiecare dintre ei își va găsi un drum propriu, definitoriu.

Pînă atunci, să-i salutăm cu căldură, să-i încurajăm și să le oferim, fără discriminări, șanse egale de evoluție și manifestare.



MATEI LĂZĂRESCU: Curte țărănească, ulei

GETA BRĂTESCU

Expoziția republicană de la Dalles întrunește multe nuclee interesante. Mă opresc asupra unor lucrări prin care genul portretului se reafirmă cu prestanță.

Se vădește acum, poate mai clar decît altădată, o plastică a portretului, ce tinde, pe căile specifice fiecărui artist, către acea forță a identității (nu neapărat asemănare literală) cu care ne obișnuise portretistica lui Anghel și care stă într-un concentrat de spiritualitate. În această ordine cităm portretul pe care *Paul Vasilescu* i l-a făcut sculptorului Napoleon Tiron, volume urmărite intens, reculese, forma care se adună în sine, volumul cu suprafața secretă, însingurat de aerul înconjurător. În bronzurile lui *Gorduz*, « Pictorul Ion Pacea » și « Pictorul Ion Gheorghiu », vibrația modelajului este condusă atît de sensibil pentru noi încît volumele ni se prezintă nu în materialitatea lor, ci absorbite în aerul figurii. Cu totul altfel este portretul realizat de *Constantin Popovici* lui Ionel Perlea. Aici tăierea amplă a planurilor și îmbinarea brutală a volumelor răspund unei viziuni monumentale; patina albastră poate că sugerează umbra albăstruie posibilă atunci cînd sculptura s-ar afla pe un soclu sub lumina cerului. Expoziția de la Dalles ne pune, așadar, prin cîteva lucrări remarcabile, problema portretului ronde-bosse în toată întinderea gamei sale, pînă la *portretul-monument*. În acest spirit salutăm apariția lucrării lui *Mircea Spătaru*, « N. Bălcescu ». Este faza de ipsos, în mărime naturală, a monumentului gîndit, și regretăm că ni se prezintă acum — fragmentar — numai partea ei superioară. Știm din fotografiile reproduse (revista « Secolul 20 ») că monumentul, în

HENRI CATARGI: Natură statică, ule

integritatea lui, ne înfățișează toată statura: Bălcescu schițează abia un pas și această mișcare, împreună cu mișcarea ușoară a mîinilor, cu verticalitatea trupului, cu aplecarea discretă a capului, evocă — în generic — alura cu care ne-a obișnuit stampa de epocă și, totodată, dă întregului un aer de mare energie : este energia conținută în gînd, aceea pe care inteligența revoluționară și-o vrea descoperită numai în punctele sale finale, marcate în praxis și nu într-o retorică goală. Vreau să atrag atenția asupra modului în care *Mircea Spătaru* a construit mîinile lui Bălcescu. Alături de aceste mîini nu poate sta decît mîna ținînd penelul pe care Luchian și-a zugrăvit-o într-un autoportret. Apropierea este motivată profund prin spiritualitatea comună acestor mîini, prin expresia lor ce trădează o sensibilitate rănită. Am dori ca acest « N. Bălcescu » să devină monumentul însuși, să primească în spațiul nostru locul de cinste pe care-l merită, să fie printre oameni permanența unei exemplare moralități.

ADRIAN POPOVICI: Cronicarul, lemn

În jurul tabloului pictat de Mihai Cismaru, „Portretul generalului Ion Murgescu" se grupează, și nu numai prin așezare — două peisaje semnate de Câlția și Ilfoveanu. Câlția dezvoltă cerul sub care pămîntul cu elementele peisajului pare un rezultat, fenomenalizarea cerului însuși. Ilfoveanu dezvoltă pămîntul, cîmpia, și acestora le este tributar cerul. Pare ciudat să cităm în ordinea celor două peisaje portretul lui Ion Murgescu pictat de Mihai Cismaru. Și totuși. Pentru că în acest portret ne cucerește nu atît o precizie fizionomică, ci existența unui spațiu interior comparabil cu cerul și cîmpia. Caracteristica portretului pictat de Cismaru se manifestă în structura compoziției, în calitatea culorii. Cu desenul liniștit, trupul lui Ion Murgescu, uniformă militară neagră, se ridică monumental pe un fond abstract, cenușiu; chipul, în aceeași măsură liniștit și cu volume în aceeași măsură sugerate, se află, ca și trupul, « îndepărtat » prin ștergerea amănuntelor, prin distilarea trăsăturilor particulare mari, cele care fac să recunoaștem omul de la distanță. Această « îndepărtare » îi dă făpturii un autentic aer altier, dilată spațiul ei moral; el vine de departe către noi, ca și cerul, ca și cîmpia pe care le simțim venind de dincolo de orizontul perceptibil.

TEODOR DAN

Nu reușim să folosim spațiul de la Dalles pentru un ansamblu coerent structurat și limpede prezentat, de pictură și sculptură. Totuși, într-un trecut foarte apropiat, o expoziție elvețiană, de exemplu, ne-a arătat, cu pregnanță, virtuți pe care ne-am obișnuit să le contestăm, ale acestui spațiu.

Principiile erau foarte simple: expoziție în primul rînd de opere și în al doilea rînd de autori; opere așezate pe criteriul conținutului de culoare și de mișcare a formelor (aceasta aducînd de la sine o structurare pe familii și curente) și pe acela al vecinătății celei mai favorabile în compunerea unui întreg perete sau colț de sală.

Expozițiile noastre colective, fiind aranjate aproape întotdeauna în grabă, fără un punct de vedere comun pentru pictură și sculptură, nu pot beneficia de o concepție coerentă, singura care ar ajuta înțelegerea privitorului. Rezultatul: expoziții greoaie, uneori șocante prin nepotrivirea vecinătăților.

Expoziție de autori — cu locuri aproape fixe: consolatoare sau dovedind păstrarea sau achiziția unei poziții?

Henri Michaux scrie undeva: « Ludovic al XIII-lea, la opt ani, face un desen asemănător aceluia pe care-l face fiul unui canibal din Noua Caledonie. La opt ani, el are vîrsta umanității, adică pe puțin două sute cincizeci de mii de ani. După cîțiva ani, și-a pierdut toți acești ani, nu mai are decît treizeci și unu de ani, a devenit un individ, nu mai e decît un rege al Franței, impas din care n-a mai ieșit niciodată.

Qu'est-ce qui est pire que d'être achevé? ». În fiecare an sînt alții cei care aranjează Dalles-ul. Cu toate acestea nu apare niciodată un punct de vedere care poate da o structură unei expoziții.

Cum — structurată? Desigur — pe criterii plastice.

Și poate că ar fi normal: în fiecare an altfel, fiindcă alții sînt cei care o aranjează sau fiindcă schimbarea unghiului de vedere din care se sondează realitatea atelierelor facilitează înțelegerea, o îmbogățește.

Și fiindcă am pomenit de realitatea atelierelor: nu e firesc să fie vorba de toată realitatea atelierelor, de ultima realitate a atelierelor? De pildă, într-un an: sala centrală pentru ce e nou, ca problemă plastică și ca nume (necunoscut sau cunoscut — dar cu o întrebare nouă); în diferitele cotloane ale Dalles-ului — toate egale ca importanță și lumină — diferitele familii plastice cu maeștrii lor și cu tinerii lor la un loc.

Cînd realitatea plastică a maeștrilor, substanța lor (stranietatea profund umană din opera lui Baba a favorizat în tineri aliaje de influențe, interesante și personale, de la evul mediu pînă la Francis Bacon) a generat atît de bogate familii de artiști, nu e nefiresc, și poate nedrept, să-i crucificăm mereu în contradicția aceluiași « panou de onoare »?

VLAD FLORESCU

Am privit atenți și a trebuit să ne împăcăm cu gîndul că avem multe talente. Cu atît mai bine! Desigur că mai sînt și lucruri pe care le știm numai noi pictorii, dar publicul poate fi liniștit că are de a face numai cu talente. Desfășurarea în linie a acestor talente care se cheamă Salon are, prin acest păcat originar, pretutindeni în lume, o înfățișare pestriță. Ca orice malformație congenitală, ea nu mai poate fi decît atenuată printr-o paginație pe familii de spirit, lucru care de altfel s-a făcut în cea mai mare parte.

Totuși, trebuie să recunoaștem că în sala Dalles inegalitatea de simeză, lumina de sus și cea artificială, care nu au coeficientul de lux necesar, și capacitatea redusă față de potențialul artistic existent la ora actuală, diminuează foarte mult calitatea expozițiilor noastre și creează în rîndurile artiștilor tot felul de discriminări. Năzuințele noastre spre o civilizație a meseriei, începînd de la suportul picturii și pînă la sălile de expoziție, sînt dintre cele mai legitime. Breasla a construit în douăzeci și cinci de ani numeroase săli de expoziție, magazine ale Fondului Plastic cu vînzare de lucrări către populație, împrăștiate pe întreg cuprinsul țării.

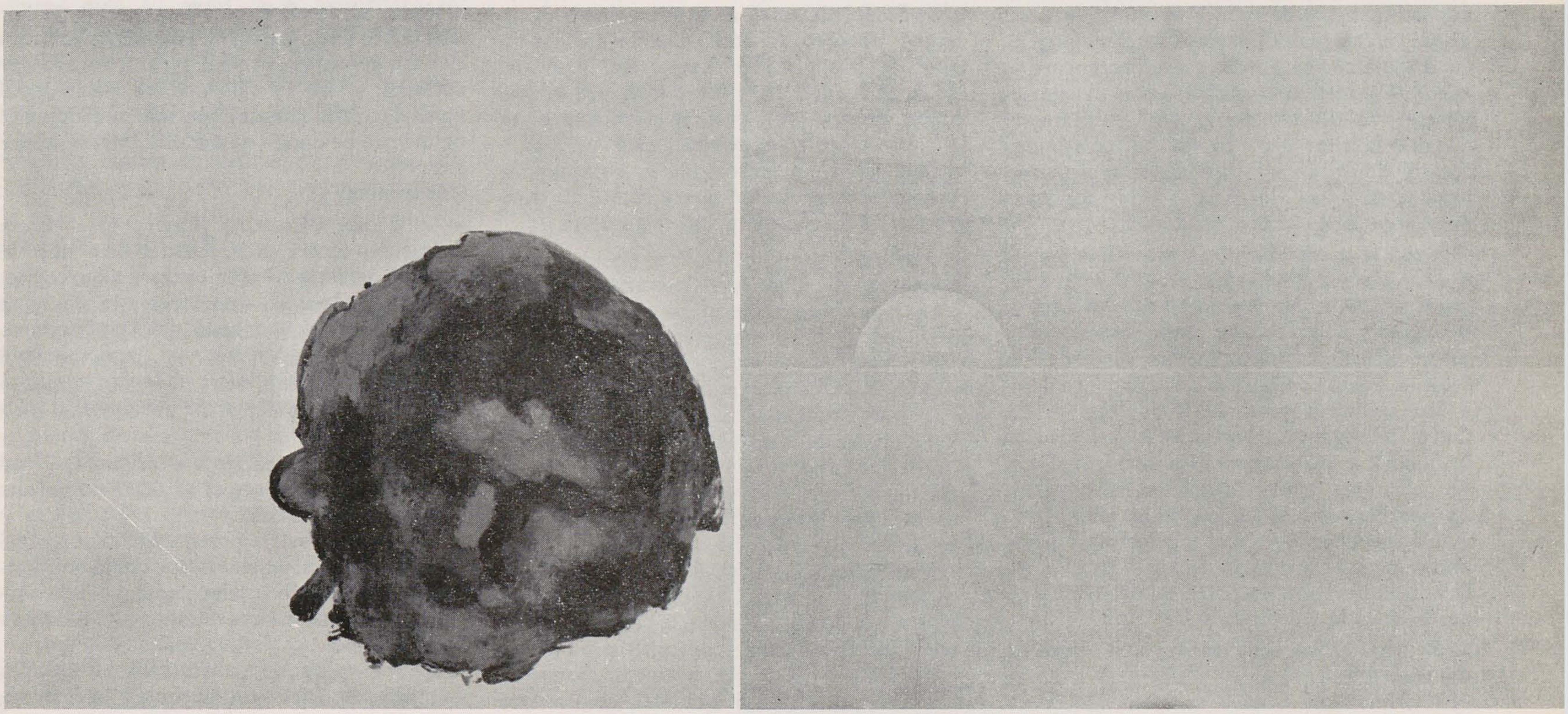
Astăzi, cînd am ajuns la o expunere constantă în ce privește calitatea exponatelor, este bine să ne gîndim și la unele aspecte muzeotehnice în care am bătut pasul pe loc prea mult timp.

MARIN GHERASIM

În actuala sa formă de organizare, Expoziția Anuală tinde să devină rutinieră. Necesară ca expoziție-test pentru nivelul și extensia cîmpului problematic al artei noastre contemporane, expoziția anuală trebuie restructurată pentru a deveni *efectiv* o expresie a mișcării noastre plastice contemporane.

— Acest comitet ar avea dreptul să structureze expoziția în funcție de fenomenul viu al artei, dîndu-i profilul cel mai adecvat momentului. Desigur, componența acestui comitet se modifică la doi ani.

— Propun o structură mobilă a Bienalei. Ea trebuie să devină în orice moment o radiografie a unui moment anumit al artei noastre în ansamblul ei, precum poate deveni monografia unei problematici de larg ecou. Ea poate deveni deci, *uneori*, o amplă expoziție axată pe o problemă (înțelegînd prin acest lucru sublinierea atît a unui cadru didactic cît totul neîncăpătoare și improprie. Bienala — Festival al Artelor trebuie să fie o manifestare de mare amplitudine, de mare deschidere. În acest sens propun ca, în timpul Bienalei, *toate sălile centrale din Capitală să stea la dispoziția ei*. Avantajele acestei idei: 1) Bienala poate cuprinde mai multe opere semnificative din întreaga țară ale tuturor generațiilor. 2) Se pot organiza micro-expoziții care să grupeze artiști cu afinități elective, dînd posibilitate unor grupuri constituite să-și organizeze « propunerile » lor (ambianțe, noi concepții expoziționale, propuneri de



PAVEL ILIE: Diptic. Bărăganul, ulei

Expun cîteva argumente care susțin asertțiunea mea:

— În locul actualei « Anuale » propun revenirea la tipul de expoziție Bienală, pentru ca manifestarea să devină cu adevărat semnificativă. Este nevoie de un timp mai mare de sedimentare a valorilor și de recul pentru ca expoziția să fie cu adevărat reprezentativă. Actuala frecvență a manifestărilor favorizează improvizația, încropeala.

— Consider necesar să se instituie un Comitet de organizare al Bienalei, format din artiști și critici din întreaga țară, interesați de fenomenul de ansamblu al artei noastre, capabili să aibă o viziune globală a fenomenului. Avizați de tot ce se petrece semnificativ în cîmpul artei noastre, aceștia nu vor permite omiterea operelor importante elaborate în perioada dintre două expoziții. Mai mult, acest comitet ar avea menirea să sesizeze direcțiile noi ce apar, accentele inedite, grupările cu activitate semnificativă, într-un cuvînt trebuie să fie avizat în legătură cu « metabolismul » creației plastice.

și punerea în discuție a « modurilor » fundamentale ale artei ca limbaj specific). Aceste propuneri ar trebui să reflecte *existența reală* a unor preocupări de ordin teoretic și practic existente în arta noastră.

— Bienala ca tip de « Compendiu » a întregii noastre mișcări artistice va trebui să nu omită nici una din direcțiile, din preocupările cu adevărat semnificative ale artei noastre. În locul promovării obstinate numai a unor modalități stilistice (unele din ele devenite redundante), Bienala trebuie să devină un loc de promovare a noului, *o tribună a înnoirilor de limbaj și substanță a artei*. (Într-o astfel de expoziție vor putea să-și găsească locul firesc preocupările grupului Sigma, propunerile de ambianță ale lui Pavel Ilie, structurile spațiale ale Adinei Caloenescu, ambienturile lui Șerban Epure, preocupările de design etc.).

— Pentru realizarea acestui deziderat propun, în locul actualului Salon, rutinier și redundant, o *Bienală — Festival al Artelor Plastice*. Bienala nu trebuie să se rezume la sala Dalles, cu sinteză a artelor). 3) O sală ar putea fi dedicată celor ce *experimentează modalitatea de exprimare plastică prin film și fotografie* sau alte moduri înrudite.

— Catalogul expoziției, în loc să fie o simplă înșiruire de nume și o prefață atît de generală încît reușește să nu spună nimic, va trebui să fie efectiv un « ghid », un Cicerone pentru privitorul dornic de cunoaștere. El trebuie să marcheze, *nu* în sensul unei cronici, direcțiile fundamentale de gîndire și expresie ale artei noastre. Prezentarea — sintetică, pătrunzătoare, clară, la obiect — trebuie să introducă ordine în cîmpul perceptiv și ideatic al privitorului. Ea devine un instrument de lucru precis și nuanțat. Un astfel de text va trebui să fie obiectiv, drept. Astfel el poate deveni *în mod real un document pentru istoria artei românești*. Astfel de cataloage-program își pot edita și artiștii ce se grupează în alte săli ale Bienalei.

— O astfel de manifestare va trebui să-și găsească un amplu ecou la radio, la tele-

viziune, în presă. În cadrul Bienalei se pot organiza conferințe, întîlniri cu artiștii etc. Astfel, dintr-o expoziție comună, monotonă, ea poate deveni un moment viu, semnificativ, antrenant, stimulator pentru viața noastră artistică.

— Comitetul de organizare al Bienalei este obligat *să anunțe artiștilor, cu cel puțin un an înainte*, profilul expoziției, intențiile organizatorilor.

FLORICA IOAN

O vizită la actualul Salon de pictură și sculptură întărește convingerea — celui ce o are — că artiștii plastici români sînt dotați cu o mare forță de muncă, cît și cu o fire caldă, generoasă. Imensa cantitate de muncă cheltuită în acest Salon, cu mai multă libertate de către pictori, cu destulă zestre de către sculptori, cere — parcă — necesitatea creării unor canale de folosire mai din plin a energiei lor creatoare, a posibilităților lor. Există cu certitudine această impresie de supraaglomerare, deși organizatorii au încercat — prin panotajul destul de abil — să o risipească.

O vizită la acest Salon întărește convingerea că arta plastică românească este o artă umanistă, străbătută de acel nobil fior care poate fi întîlnit numai acolo unde există reale valori artistice; multe lucrări te obligă să revii — există desigur și lucrări banale — a fost un juriu generos. Robustețe, rafinament, inteligență — sînt calități cu care te întîmpină o mare parte din lucrări, alături de elemente șoc, firești, contemporane. Se poate spune că în ansamblu salonul exprimă întîlnirea artiștilor plastici cu timpul, chiar dacă în dialogul acesta, între artiști și realitățile vieții, nu sînt abordate, poate, toate temele majore.

— Propun să se reia ideea unei expoziții de portrete.

NICĂPETRE

Lăsînd la o parte faptul că panotarea întrunește și în același timp separă grupuri de artiști sau — hai să zicem — feluri distincte de a aborda forma operei de artă, fie ea sculptură sau pictură, anuala de care ne ocupăm e divizată și în maeștri — care, orice s-ar întîmpla sau oricare ar fi tematica expoziției, nu se ocupă decît de « definitivarea » operei lor începută cu decenii în urmă, dar și aici străbate uzura firească pe care o impregnează timpul; în generația de mijloc, adică cei ce se pot lesne citi ca personalitate artistică dar mereu cu această tendință a efortului spre nou — dar vai!; apoi epigonii, care mai reușesc din cînd în cînd să rețină atenția sau printr-o reușită de meserie sau printr-un șoc; și la urmă — adică etajul Dalles-ului — derutații.

Privind lucrul în ansamblul lui, munca este totuși imensă, preocuparea substanțială, dar îndoiala că tablourile și sculpturile expuse totuși la Dalles vor putea ocupa un loc pe simezele unor muzee sau în istoria artelor amenință ca sabia legendarului personaj, iar vinovații nu sînt numai expozanții.

AMELIA PAVEL

Actualul și excelentul Salon abundă în propuneri de artă figurativă, ceea ce dă întregii expoziții un aer viu și multilateral — de la început, deci, premise favorabile. Consider că, tocmai din acest motiv, trebuie, fie și numai sub forma unei schițe, să relev ceea ce în contextul artistic contemporan mi se pare într-adevăr a fi sau nu perspectivă creatoare în viziunea figurativă. Realitatea experienței nonfigurativului există; ea nu poate fi ocolită, de aceea procesul « revenirii » la figurație, care în dialectica alternanțelor istoriei își caută argumente noi și convingătoare, nu poate să se rezolve nici printr-o revenire la expresii figurative de mult consumate — bine sau prost — nici prin soluții superficiale, de mică acomodare între decorativul absolut și acel « ceva » hibrid și indefinit dorit să fie luat drept figurație. Nu m-aș fi oprit de la început asupra acestui aspect, pe care nu-l întîlnim decît foarte rar la artiștii noștri adevărați, dacă nu l-aș fi întîlnit totuși în expoziție, în inexplicabila prezență a unor lucrări parcă făcute să compromită ideea de compoziție figurativă.

În ultimii ani au apărut și la noi cîteva direcții interesante de dezvoltare a picturii figurative; Salonul le confirmă, deși panotarea nu le-a ajutat pe toate să se evidențieze ca atare — ca direcții — și astfel să se impună mai hotărît în conștiința publicului decît numai ca lucrări individuale oricît de valoroase. Una din aceste direcții, cea mai cunoscută și care, fără să-și fi epuizat încă resursele, se conturează cu o oarecare stabilitate, este suprarealismul (poate și fantasticul) « muzeal ». Lucrările aparținînd acestor viziuni sînt grupate și putem, astfel, din compararea lor, să observăm că există în căutările lui Doru Rotaru, Vladimir Zamfirescu, Zamfir Dumitrescu, poteci care duc spre ispititoare investigații psihologice, și care se opresc, foarte la zi, nu numai asupra fizionomiei, ci și asupra atitudinilor corporale. O altă tendință — observabilă atît în pictură cît și în sculptură, este neo-barocul — în portret sau peisaj.

Aș include aici remarcabilul portret al lui Lucian Blaga de Liviu Lăzărescu, portretul de Sorin Dumitrescu, în care elementul caracterizant este concentrat în mîini, compoziția Vioricăi Velescu-Ilie, peisajul lui Teodor Moraru, sculpturile lui Nicolae Păduraru și « Maternitatea » Silviei Radu. Tuturor acestor lucrări le este comun un mod de a concepe expresivitatea pe dimensiunea adîncimii, și a dinamicii interioare care îndeamnă spre o analiză mai amănunțită. Plauzibilă ca propunere mi se pare și « Primăvara » lui C. Blendea, cu o neașteptată asociere de constructivism, expresionism și discrete ecouri folclorice. Deși cunoscut ca preocupare din expuneri anterioare, fantasticul, și el cu iz folcloric, al lui Liviu Suhar, se prezintă de data aceasta într-o formulă împrospătată. Compoziția « Flori de tei deasupra noastră », de Lia Szász, va putea convinge că inventivitatea, felul sensibil, expresiv și cu mari calități decorative, în care este aici înțeles ceea ce am putea numi o variantă a hiperrealismului, atestă viabilitatea acestor interpretări originale. În aceeași tendință ar putea fi cuprinsă și « Arma cîntecului » de Emilia Niculescu-Petrovici. Cu o notă satirică amuzantă, lucrarea marchează un salt apreciabil în evoluția pictoriței.

Cred că și numai cu aceste puține exemple, interesul pe care-l prezintă căutările în domeniul artei figurative se demonstrează acut numai dacă ele se operează curajos în interiorul modalităților artei contemporane, și nu în afara lor.

SILVIA RADU

Cîteva notații pe marginea Anualei 1975 (Sculptură):

— Spațiu de expunere prea mic; amestec arbitrar al lucrărilor; alăturarea lucrărilor de calitate unor lucrări fără acoperire artistică creează confuzii; sistemul separării lucrărilor aceluiași artist în săli diferite pe motivul lipsei de spațiu (această operație pur mecanică oglindește pe deplin optica « noastră » despre expoziții).

Consemnez:

— « Nicolae Bălcescu » (fragment) — Mircea Spătaru — centru al expoziției prin noblețe și înaltă profesionalitate. Lucrare de excepție.
— George Apostu — demonstrație de mare vigoare artistică în această *zeiță a pămîntului*.
— Portretul « Napoleon Tiron » — Paul Vasilescu — de un mare adevăr, cred că marchează o nouă etapă în portretistica artistului.

— « Mircea cel Bătrîn » — ecvestră — Paul Vasilescu și Mihai Buculei — echilibru perfect și frumusețe plastică.
— Adrian Popovici posedă parcă secretul nemuririi; personajele lui — bizară încărcătură de secole de înțelepciune.
— Lie Doina — « Maternitate » — lucrare cu mult mister.
— Codre propune o ecvestră cu calități.
— Mihai Buculei — voluptuoasă tratare a marmurei.
— Nicolae Păduraru — dramatic în sculpturile sale.
— Ion Condiescu — prezență întotdeauna percutantă.
— Napoleon Tiron — savant și pur.
— Liana Axinte rememorează cu grație o figură desprinsă parcă de pe vechile clădiri.
— Cristian Breazu, dur în contorsionări voite.
— Aurelian Bolea — cald și adevărat.
— Bata Marianov — interesante propuneri de sculpturi în lemn.
— Vasilica Marinescu — un frumos și cald portret (« Portretul mamei »).
— Fleissig — Tensiune.
— Mihai Mihai, nume ce sună a chemare, ne-a lăsat o frumoasă lucrare, lucidă și sensibilă. Bunul și frumosul nostru Mihai Mihai.
— O expoziție este (sau ar trebui să fie) doar un moment în viața lucrărilor de artă. Ar fi interesant de urmărit destinul lor viitor.

LIA SZÁSZ

Expoziția anuală — prin însăși natura ei — nu poate fi decît o expoziție neomogenă.

O bună și judicioasă panotare, care ar ameliora acest inconvenient, cere însă un spațiu corespunzător. Sala Dalles este necorespunzătoare din prea multe puncte de vedere: lumină, simeză, capacitate de expunere etc. La aceasta, anul acesta s-a adăugat și o greșită programare, care, din lipsă de timp, a obligat comisia de panotare la un efort suplimentar, dar nu în toate cazurile s-au găsit soluțiile cele mai fericite. Demonstrația întregului potențial de artă de care dispune Uniunea nu este făcută. Pe de altă parte aș spune că unii « beneficiari » nu punctează calitatea prin achizițiile pe care le fac.

În general, expoziția păstrează nivelul de calitate cunoscut din anii trecuți, prin aceiași oameni care au ajuns la o maturitate în gîndire. Un accent cred că ar trebui pus pe educația dată tinerilor pictori, pentru ca prezența lor în expoziție să fie mai viguroasă și să poată înainta spre o mai mare claritate a concepției artistice.
Pentru a realiza condițiile expuse mai sus este necesară o viziune mai corespunzătoare.

ȘTEFAN SEVASTRE

După Bienala din 1970 — actualul Salon marchează un pas înainte pe linia cristalizării unor convingeri profesionale, un număr mai mare de artiști privind creația lor cu etică profesională și responsabilitate morală. Formele specifice de cunoaștere, prin emoțiile transmise de elementele ce constituie limbajul artelor, apar mai diversificate și mai în concordanță cu nevoile unei societăți în deplin avînt constructiv.
Spiritul constructivist, prin elementele specifice meseriei noastre, ar fi putut fi și mai bine marcat în prezentul Salon, dacă unii artiști valoroși l-ar fi onorat cu lucrări din creația lor, similare cu cele ce au dus faima țării noastre peste hotare. În această direcție ar trebui să gîndească nu numai artiștii, dar și organizatorii, militanți ai culturii.
Prezența comenzii sociale într-o expoziție de tipul saloanelor oficiale este firească în condițiile punerii ei de acord cu toate demersurile evolutive specifice gîndirii plastice contemporane. Comanda socială este posibilă, după prealabila cunoaștere a artiștilor și, în funcție de direcțiile de interes semnalate, se pot contura profilurile diverselor expoziții cu program.
Privind lucrurile așa, pot apare unele inadvertențe ca însăși denumirea Salonului — de Pictură și Sculptură.
Multitudinea demersurilor conceptuale specifice lumii contemporane ar putea fi cuprinse mai firesc în Salonul, Bienala sau Trienala Artelor.
Împletirea unor modalități specifice diverselor comportamente poartă artiștii de la o modalitate de expresie la alta în funcție de materialul folosit — culoare, lînă, metal sau de relațiile spațiale dorite — de la suprafața plană la euritmia vibrantă a formelor colorate detașate în spațiu. Nu mai putem atît de lesne integra orice demersuri în calapoadele noționale dinainte stabilite: Pictură, Sculptură, Grafică.
Organizarea unor asemenea saloane impune spații corespunzătoare. Personal, mai greu mă las cuprins de bijuteriile atîrnate oricum. În condiția spațiului existent, organizarea Salonului cu două lucrări posibile pentru fiecare artist, față de trei lucrări cum s-a procedat la Saloanele anterioare, o consider doar o trecere la ceea ce am gîndit dintotdeauna, afirmînd-o și în plenarele secției noastre — la expunerea unei singure lucrări pentru fiecare artist expozant.
Este greu de admis separarea expozanților aceluiași Salon în clădiri diferite. Reluarea aceluiași profil cu lucrări executate de aceiași artiști (la Dalles și la Ateneu) ar putea fi astfel evitată.
Ceea ce ne-a surprins neplăcut în actualul Salon a fost lipsa unei viziuni de ansamblu a panotărilor. Sculpturi ce nu realizau osmoza cu picturile alăturate lor, neîntregind pe ansambluri convingeri și concepții.
Se creează astfel o derută similară cu o cronică scrisă de un critic ce devine dadaist prin lipsă de probitate profesională.

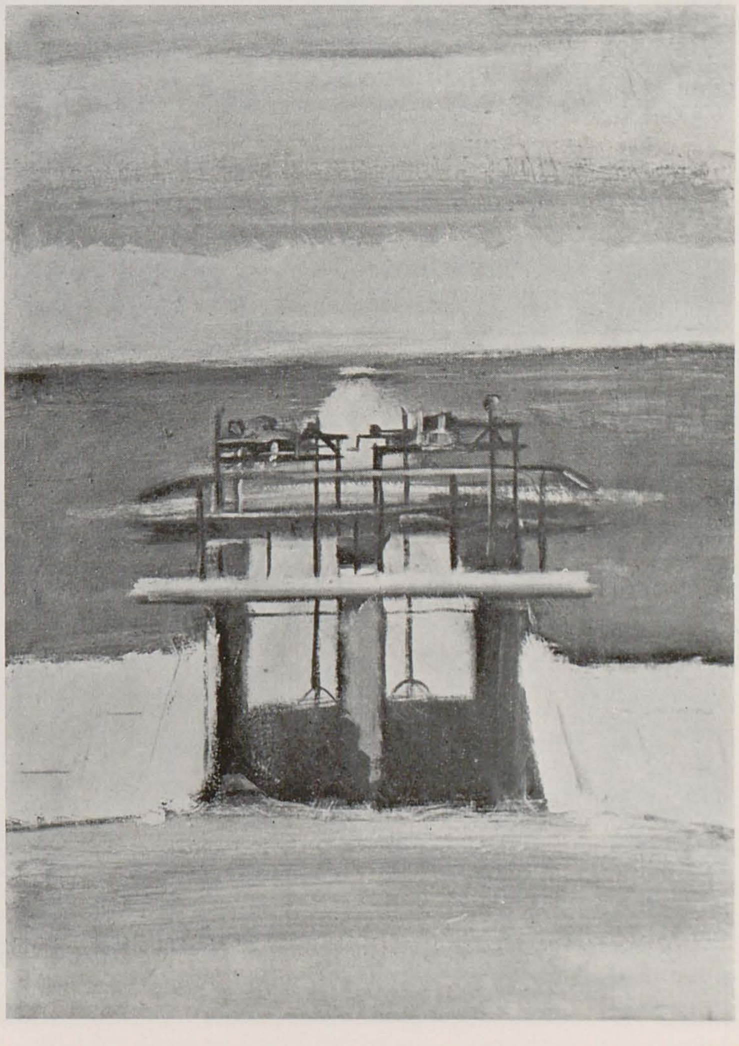
MIHAI MIHAI: *Tors, piatră*

ȘTEFAN CÂLȚIA: *Primăvara, ulei*

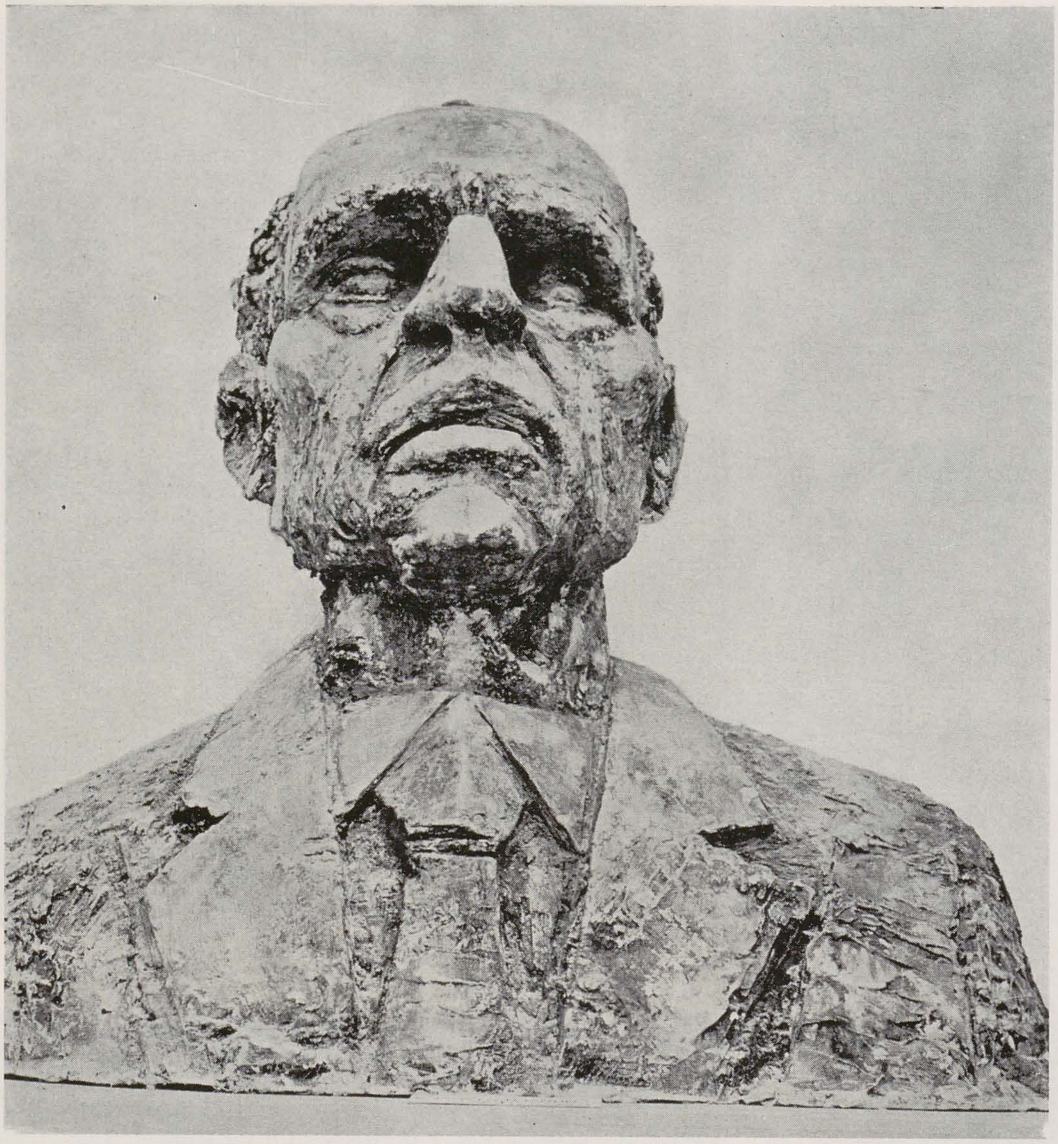
SORIN ILFOVEANU: *Peisaj, ulei*

FLORIN MITROI: *Natură statică*, ulei

MIHAI CISMARU: *Ion Murgescu*, ulei



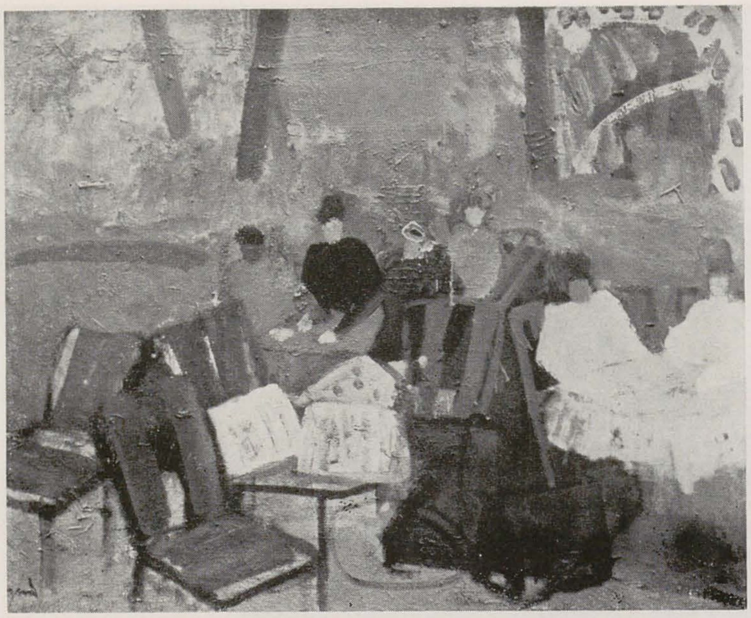
ION CIOBANU: *Peisaj dobrogean*, ulei



CONSTANTIN POPOVICI: Ionel Perlea, ghips patinat

NICOLAE PĂDURARU: Împușcat la 1907, bronz

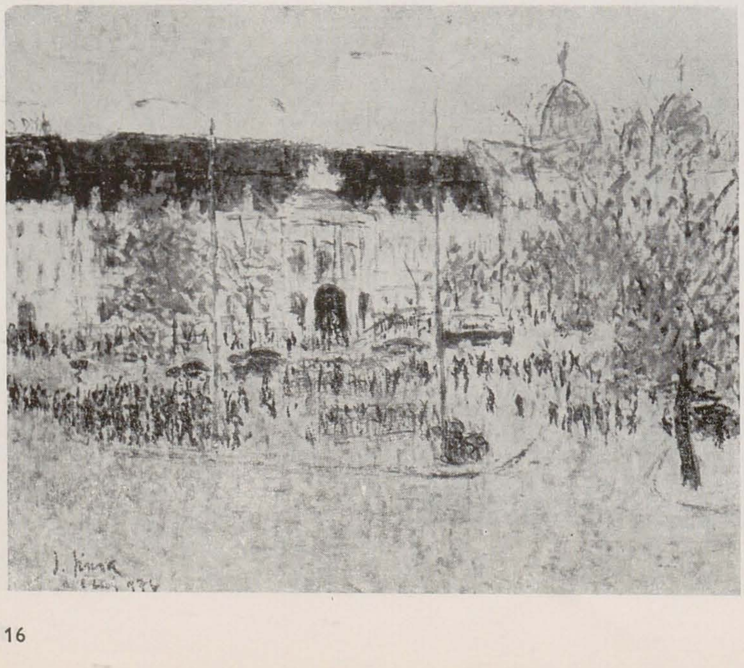
VASILE GORDUZ: Pictorul Ion Gheorghiu, bronz ▶



ION POPESCU NEGRENI: *Popas turistic, ulei*

GHEORGHE IONESCU: *Peisaj la Pipera, ulei*

ION SIMA: *Muzeul de artă, ulei*



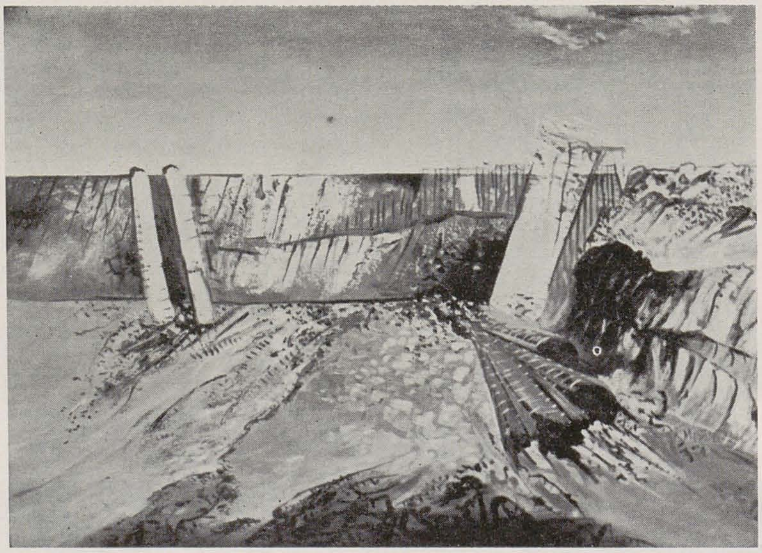
KOCSIS ELÖD: *Bela Bartok, bronz*

CORNELIU BABA: Scenă de gen, ulei

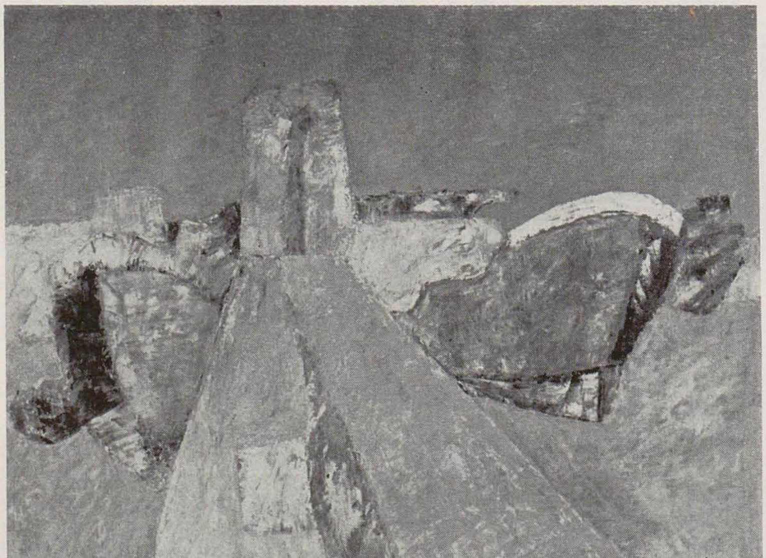
LUCIA DEMETRIADE BĂLĂCESCU: Familia dr. Kitzulescu, ulei

ION CARP FLUERICI: *Obcine, ulei*

TEODOR MORARU: *Dig, ulei*



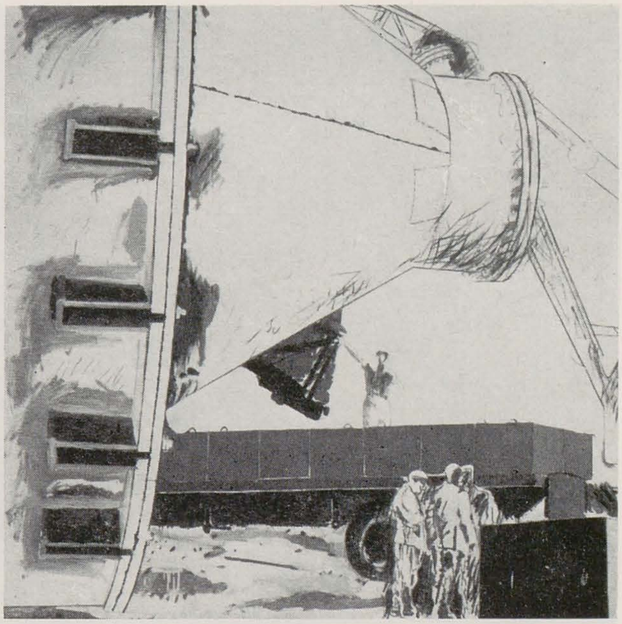
NICOLAE KRASOVSCHI: *Navală, ulei*



LIVIU LĂZĂRESCU: *Lucian Blaga, ulei*

VIRGIL MIU: *Amalfi—Italia, ulei*

LIA SZÁSZ: *Flori de tei deasupra noastră, ulei*

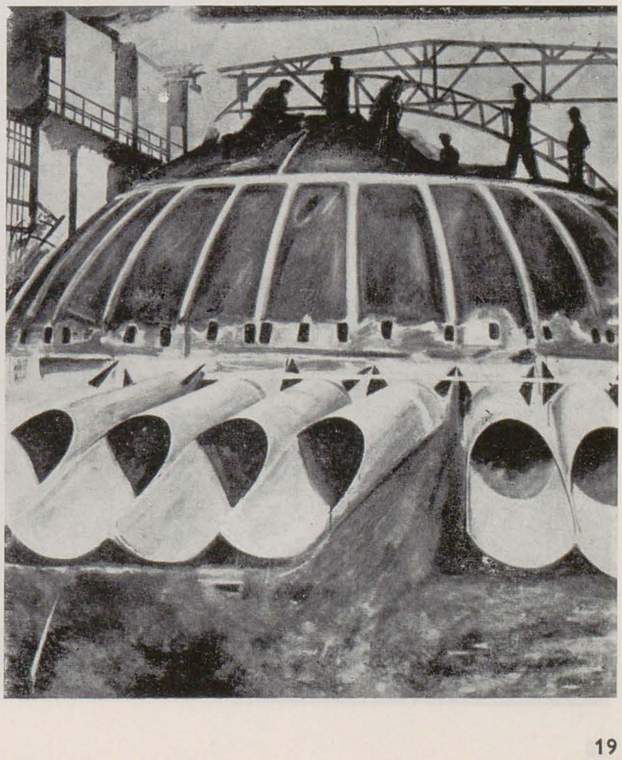


ION BITZAN: *Utilaj greu, ulei*

GINA HAGIU: *Bărăgan, ulei*

ION STENDL: *Pe aici s-au întors eroii, ulei*

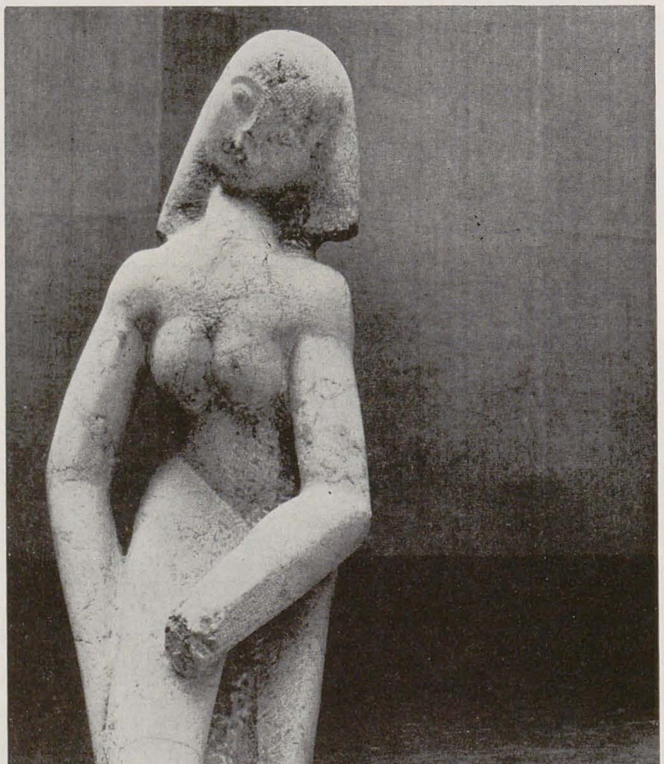
VLADIMIR ȘETRAN: *Dimensiuni contemporane, acrilic*



DORIAN SZÁSZ: *Apărarea elastică, tehnică mixtă*

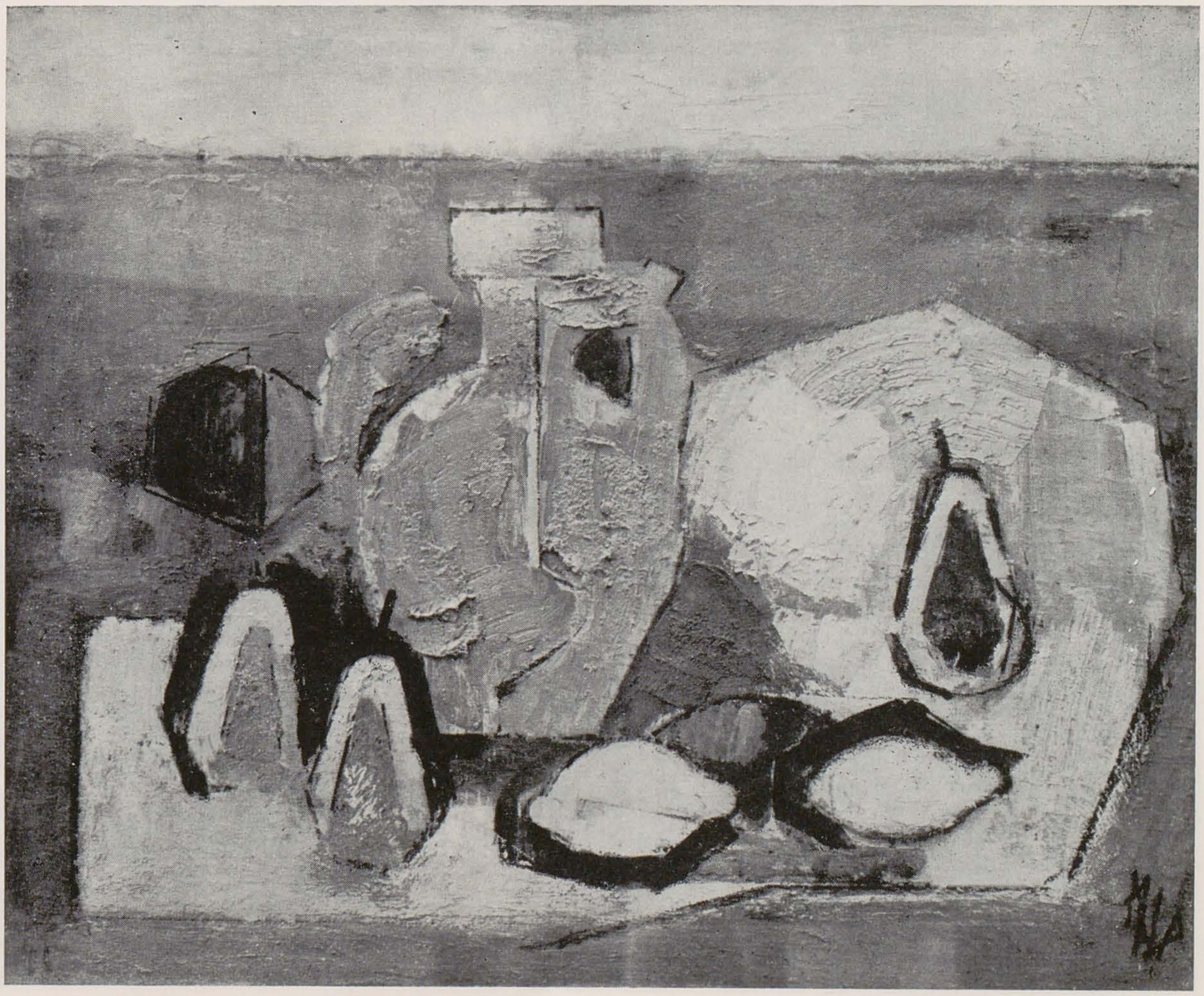
CONSTANTIN PILIUȚĂ: *Deltă, ulei*

CRISTIAN BREAZU: *Jertfă, piatră*

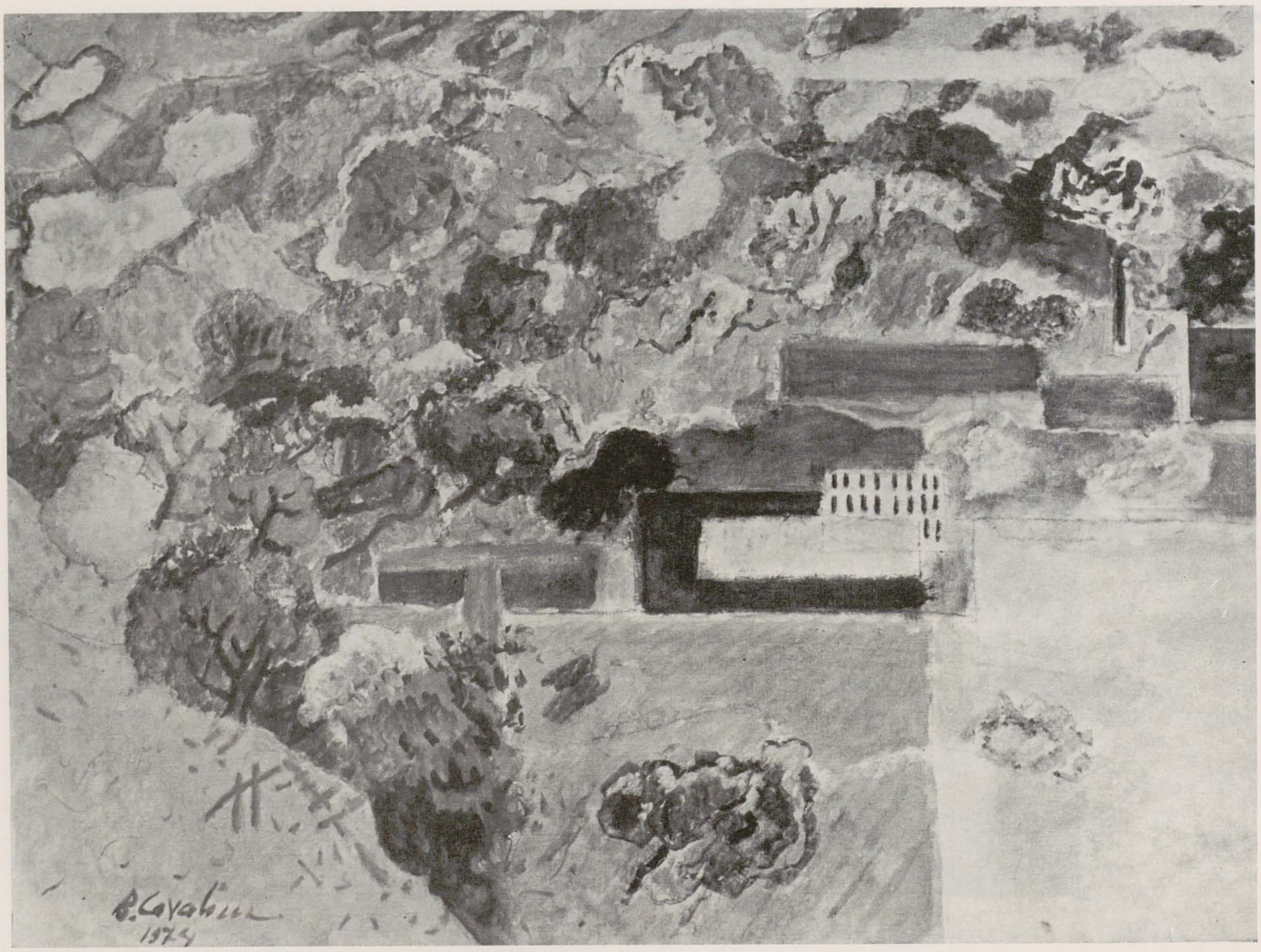


CONSTANTIN CRĂCIUN: *Exerciții de compunere, ulei*

ALEXANDRU CIUCURENCU: Flori, ulei

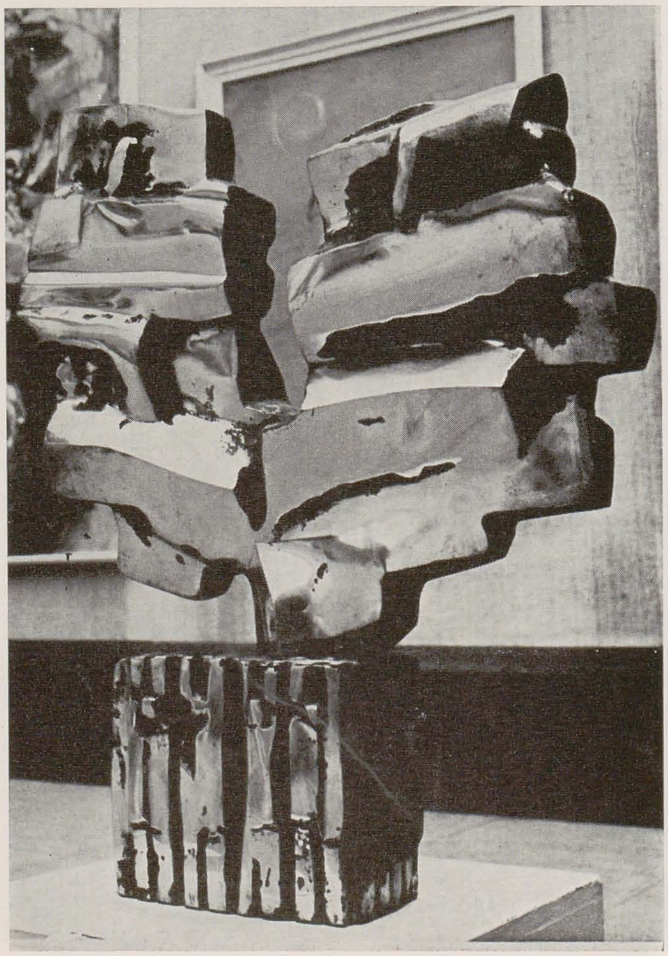


AUREL NEDEL: Fructe și urcior, ulei



BRĂDUȚ COVALIU: *Catren, ulei*

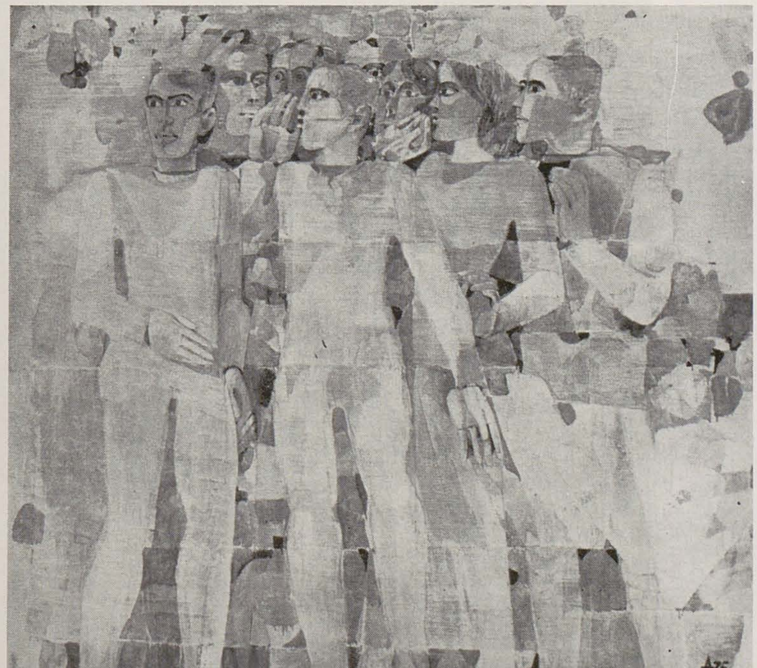
WILHELM DEMETER: *Eliberare, bronz*



MIHAI BANDAC: *Dimineață de toamnă, ulei*

MIHAI BUCULEI: *Apollinaire, marmură*

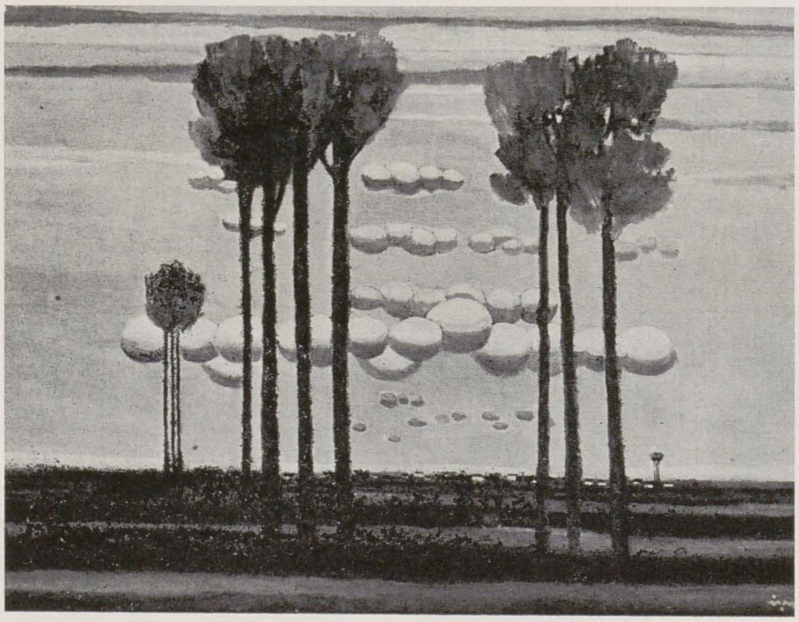
VIRGILIU ALMĂȘANU: *Tineri, ulei*



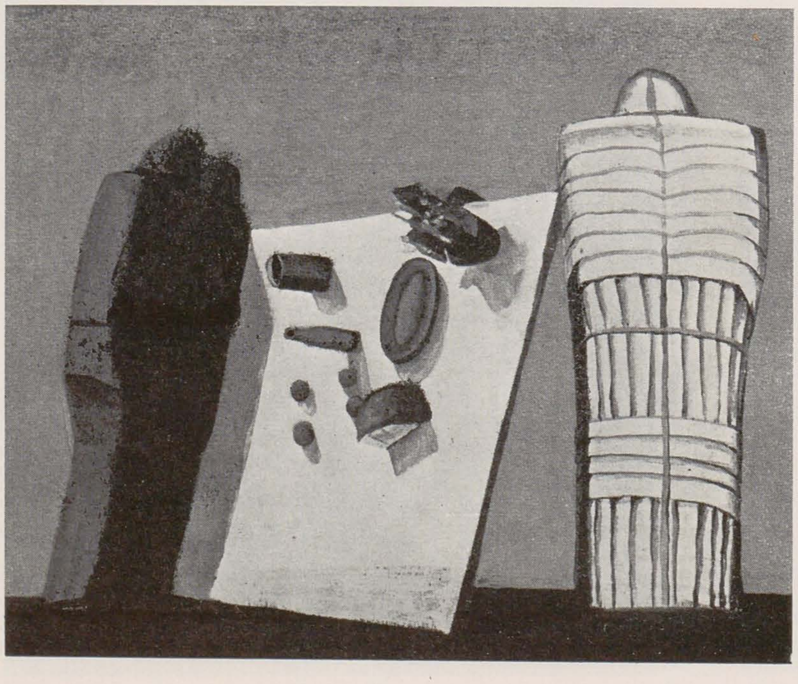
GRIGORE MINEA: *Victorie, ghips*

ȘTEFANIA DOBREF GRIMALSCHI: *Interior de bloc, ulei*

OCTAVIAN VIȘAN: *Toamnă în Bărăgan, ulei*

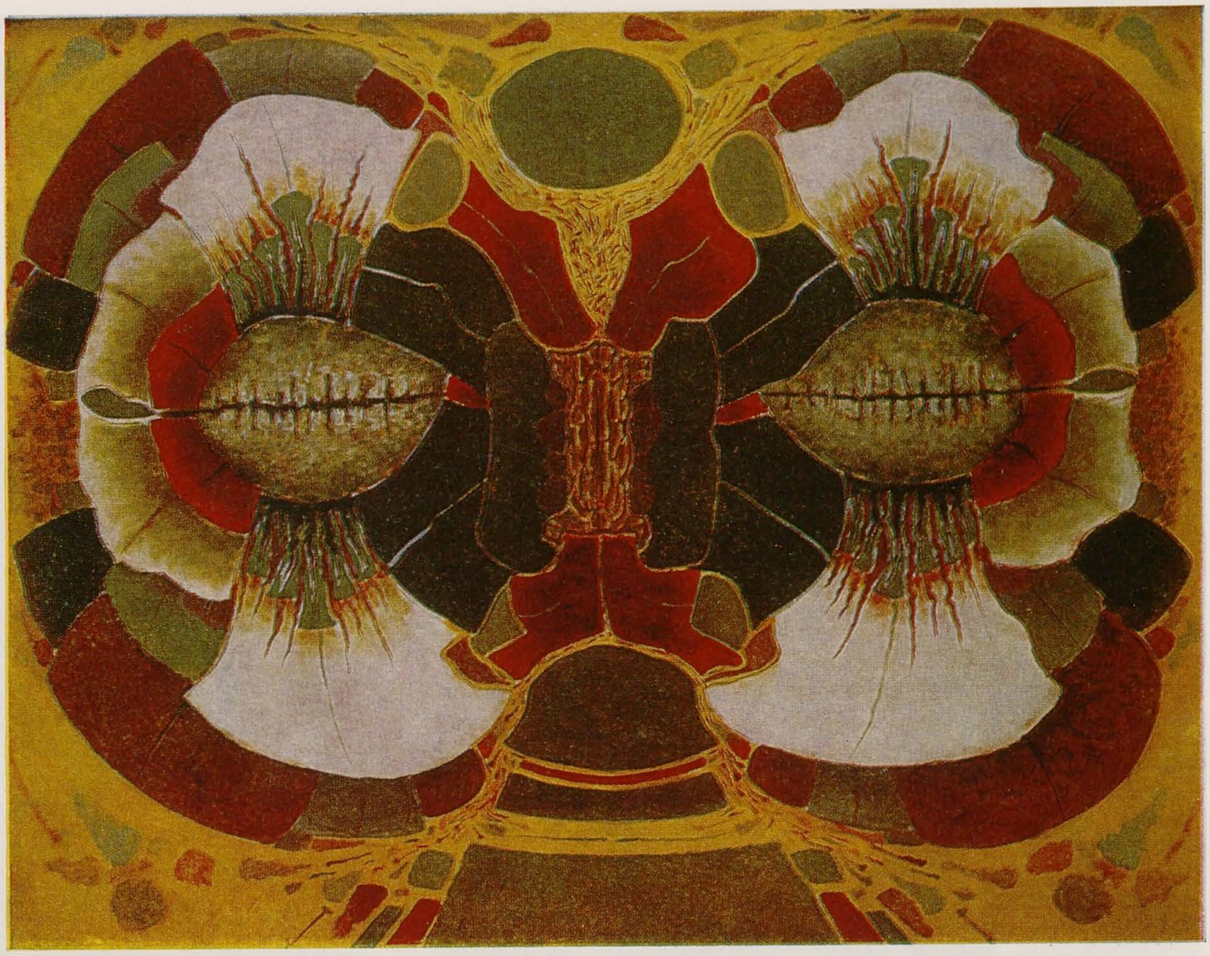


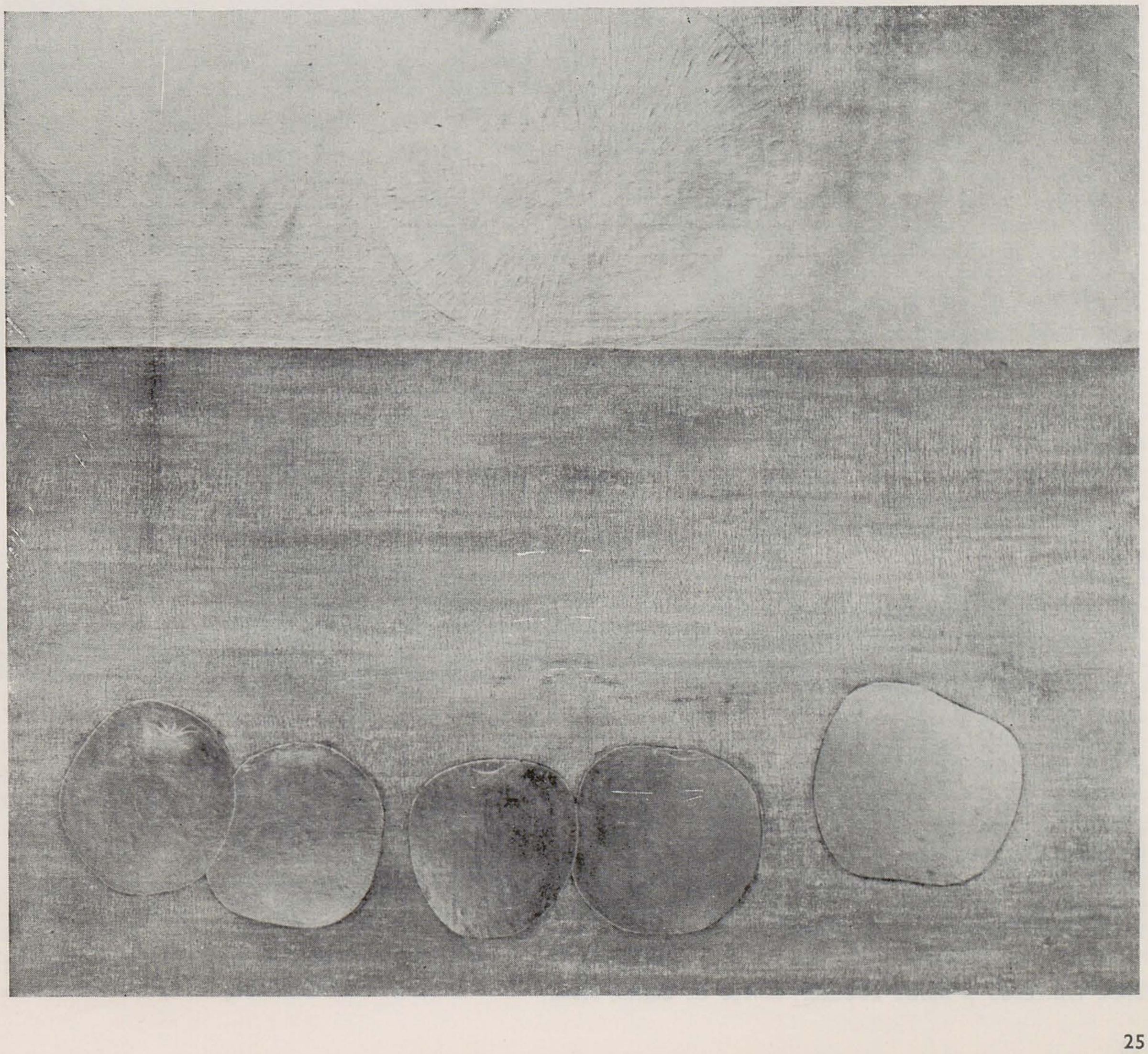
VIOREL GRIMALSCHI: *Ofrande eroilor, ulei*



ȘERBAN GABREA: *Septembrie 1973, ulei*

ION GHEORGHIU: Grădină suspendată, ulei





SULTANA MAITEC: Muşc Soare din tine, tehnică mixtă

PAUL VASILESCU și MIHAI BUCULEI: *Mircea cel Bătrîn, bronz*

REALISM ȘI LIBERTATE ÎN ARTĂ

Efortul artistului pentru dobîndirea unei mai depline și autentice libertăți de creație a fost identificat nu o dată, în ultimele decenii, cu actul de respingere a naturii ca « model » și de evoluție a artei spre o « puritate » estetică absolută. Chiar și acolo unde mai era implicată în configurarea operei, realitatea concret—senzorială trebuia să-și piardă caracterul ei autonom, de preexistență și transcendere în raport cu actul de creație. Acest « refuz estetic » al realității a fost însoțit, ca un corolar firesc, de respingerea acelei modalități de creație care multor artiști contemporani li s-a părut a subordona în mod obligatoriu imaginația artistică formelor *prezente* și *preexistente* ale realității, limitîndu-i posibilitățile de invenție și libertatea de expresie — *realismul*. Aceasta s-ar afla, deci, într-o relație antitetică cu noțiunea de libertate, coborîndu-l pe artist la rolul de simplu copist al « modelelor realului ». Cum libertatea spirituală înseamnă însă posibilitatea depășirii existentului și anticipării viitorului, împlinirea ei urma să fie căutată în atitudini și modalități de creație cît mai distanțate de imperativele realismului, precum arta fantastică, suprarealismul sau expresionismul abstract.

Lanțul acestei argumentări, corectă pe parcursul său, conține eroarea în înseși premisele sale: definirea și înțelegerea realismului într-un mod îngust. Sînt însă vinovați pentru aceasta numai teoreticienii și artiștii incriminați? Nu cumva trebuie implicat aici și modul, multă vreme dogmatic și vulgarizator, în care a fost tratată problema realismului în tratatele de estetică?

Așadar este oare libertatea artistică într-adevăr constrînsă, în cadrul realismului, exclusiv la imaginarea unor soluții constructive de reproducere cît mai adecvată, mai veridică a realității *concrete*, existentă aici și acum? După majoritatea accepțiilor în circulație s-ar părea că da. Ca să dăm un singur exemplu, din « Dicționarul de estetică generală » (Ed. Politică, București 1972), de pildă, aflăm că « realismul se suprapune de fapt conceptului de adevăr artistic, adevăr *verificabil prin adecvarea imaginii la obiectul ei* » (subl. ns.).

Epuizează această definiție sensul realismului artistic? Consider că nu, dimpotrivă, cred că se neglijează trăsătura sa esențială, ce-i conferă principala dimensiune revoluționară — stimulatoare: *viziunea critică—prospectivă asupra realității*. Perspectiva realistă e orientată spre *esența* lucrurilor nu spre *aparența* lor, sau, cum se exprimă H. Wald: « realismul este o atitudine *receptivă* față de esențe dar *critică* față de fenomene ». Esența realismului nu stă în similitudinea de amănunt cu realul, în identitatea configurativă dintre constelația de semne a operei și structura obiectului sau fenomenului real, ci în descifrarea și redarea semnificației lor. De aceea, « într-o operă de artă, numai *atitudinea* creatorului poate să fie sau nu realistă. Modalitatea artistică a operei se află dincolo de realism sau nerealism... Realist trebuie să fie « semnificatul » nu « semnificantul », mesajul și nu codul »[1]. Or, tocmai faptul că semnificantul este neutru față de realism sau nerealism face ca libertatea artistică să nu fie în nici un fel pusă în discuție, întrucît, din punct de vedere strict estetic, spațiul ei de manifestare se plasează tocmai la acest nivel, irelevant pentru aprecierea unei opere ca realistă sau nu. Cu alte cuvinte, exprimîndu-se, din punctul de vedere al alcătuirii concrete a operei, ca libertate de alegere și selecție a elementelor constitutive ale viitoarei structuri estetice, deci la nivelul alegerii codului și repertoriului de semne, libertatea artistică rămîne neafectată de caracterul realist sau nerealist al mesajului operei. Un artist realist este liber să se exprime prin intermediul oricărui semnificant, oricît de « nerealist » în aparență, pentru că « realiste trebuie să fie sentimentele și ideile nu figurile, culorile, sunetele sau metaforele prin care se exprimă »[2]. Numai realismul conceput în sens îngust, ca ilustrare sau calchiere mimetică a realității, poate însemna o îngrădire a libertății artistice de creație, deoarece limitează posibilitatea de alegere a codului, respectiv a repertoriului de semne, reducîndu-l la cel ale cărui corespondență și similitudine cu obiectul « de redat » sînt mai mari. A impune artistului ca nu numai semnificația ci și semnificantul să fie « realist » — deci analog unui obiect preexistent din realitate— înseamnă a-l transforma din *semn* în simplu *semnal* fizic ce se adresează doar senzorialității spectatorului și nu reflexivității sale. Dacă, așadar, realismul nu afectează libertatea de *instaurare* concretă a obiectului, de alegere a semnificantului, s-ar părea însă că el își exercită dreptul de « veto » la nivelul superior al semnificatului, al mesajului, care nu mai este, cum am văzut, nerelevant din punctul de vedere al apartenenței operei la realism. Nici la acest nivel, însă, al alegerii și exprimării unei *anumite* semnificații, realismul nu poate fi înțeles ca o îngrădire a imaginației și capacității proiective a artistului, pentru că fidelitatea față de esența și semnificația unui fenomen înseamnă surprinderea procesului său de *devenire* și nu descrierea analitică a unei anumite ipostaze statice, oricît de concretă. Specifică realismului artistic (ca și celui filosofic de altfel) este nu atît analiza microscopică a prezentului cît privirea ațintită spre viitor, a unui viitor implicat, chiar dacă încă ascuns, în prezent. Marx numea acest viitor, în numele căruia trebuie depășită orice stare prezentă, « imperiu al libertății ». El reprezenta pentru Marx, ca și comunismul, o utopie *concretă*, « concretă » întrucît se află în traiectoria devenirii istorice, putînd fi ca atare atinsă, dar totuși « utopie », adică încă nicăieri realizată ca atare, așadar nici reproductibilă printr-o imagine « adecvată la obiectul ei », dar totuși implicată, deși estompat, în realitatea istorică precum și în opera de artă. Dacă filosofia lui Marx s-ar fi mărginit să fie realistă doar în sens îngust, ea nu ne-ar fi oferit decît penetrantele pagini de analiză a mecanismului producției capitaliste, lipsindu-ne însă de perspectiva stimulatoare a societății comuniste.

Marx n-a scris o estetică sistematică, totuși numeroasele sale referiri la funcția artei și literaturii, în special a celei de revelare a viitorului, pun sub semnul întrebării în mod radical orice noțiune simplistă sau superficială a realismului. Astfel, într-un pasaj din « *18 Brumar al lui Ludovic Bonaparte* », Marx notează că « revoluția socială a secolului al 19-lea nu-și poate crea propria poezie din trecut, ci numai din viitor. Ea nu poate începe cu sine însăși înainte de a fi înlăturat toate superstițiile legate de trecut. Revoluțiile anterioare au avut nevoie de amintirea retrospectivă a istoriei universale pentru a se amăgi asupra propriului lor conținut. Revoluția secolului al 19-lea trebuie să lase morții să-și

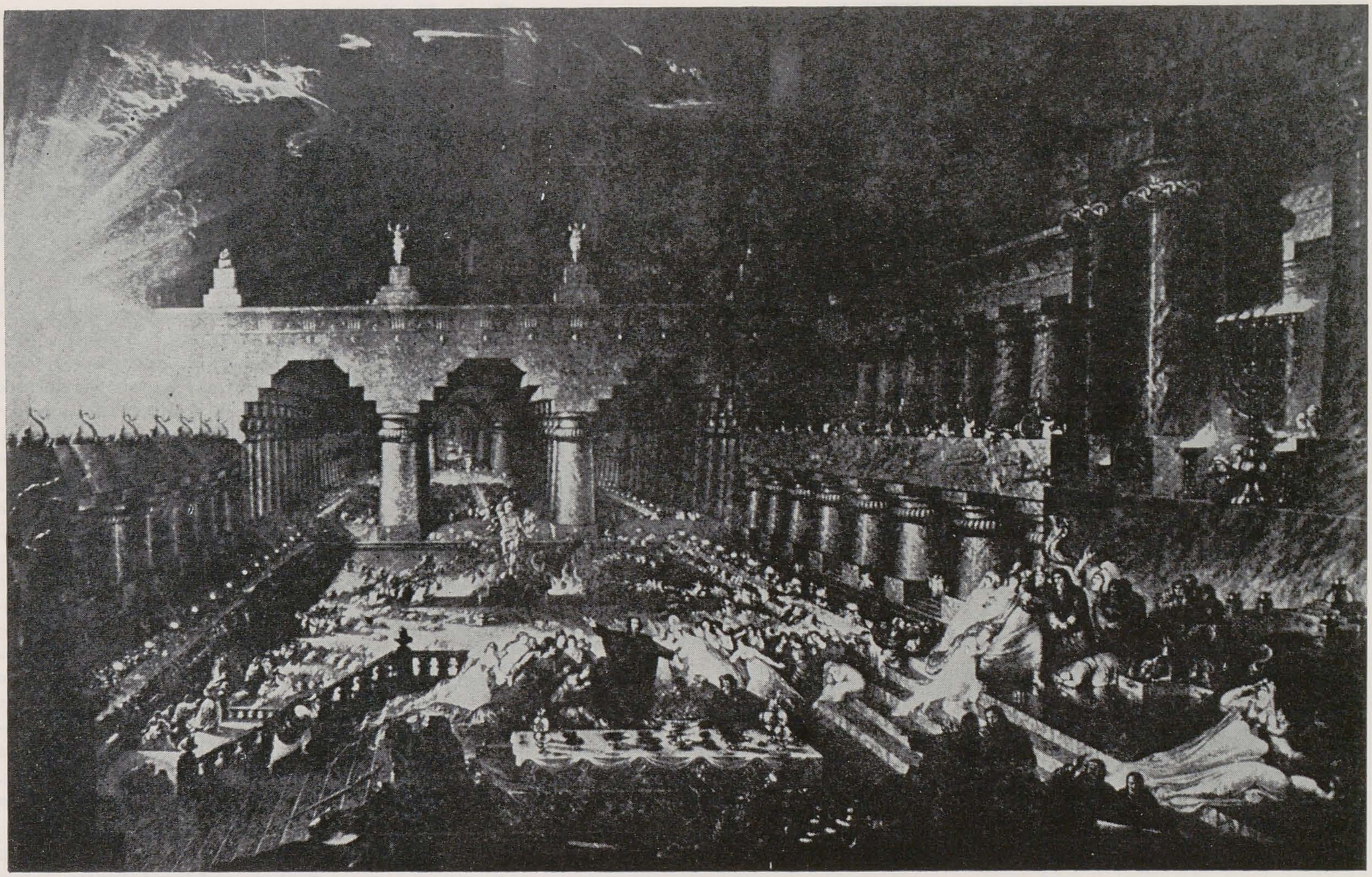
---

[1] H. Wald, *Limbaj și valoare*, Ed. enciclopedică, 1973, pp. 79—80.
[2] Ibidem.

îngroape morții, pentru a ajunge la propriul ei conținut ».
Acest « conținut propriu » este în mod radical legat de viitor, el este viitorul, revoluția fiind înțeleasă de Marx ca prospectare și proiectare în viitor. La fel și cu arta realistă, revoluționară: ea este imaginare a încă-inexistentului, a dimensiunii încă nonprezente a realului, sau, după formularea lui Ernst Bloch, ea este « pre-viziune » (Vor-Sehen), « pre-imagine » (Vor-Schein) dar nu creatoare de simple iluzii, nu halucinantă, ci « iluminatoare ». În același fel definește arta Paul Klee, subliniind principala ei contribuție la înțelegerea și depășirea realității prezente: « Arta nu reproduce vizibilul; ea face vizibil ». Idee reluată și de Roger Garaudy cînd definește realismul punîndu-l în corelație cu libertatea artistică: « Realismul în artă e conștiința ce o dobîndim despre participarea (individului) la crearea omului de către om, forma cea mai înaltă a libertății. A fi realist nu înseamnă a imita imaginea realului ci a imita activitatea lui; nu înseamnă a da un decalc, sau un dublu al lucrurilor, al evenimentelor sau al oamenilor, ci a participa la actul creator al unei lumi în curs de a se crea, a-i găsi ritmul interior. Pornind de aici, se poate defini libertatea reală a artistului: Rostul său nu e de a oglindi în chip pasiv sau de a ilustra o realitate care ar fi deja gata făcută în afara lui și fără el. El nu are doar misiunea de a descrie bătălia, el mai este și unul dintre combatanți, cu partea sa de *inițiativă istorică și de responsabilitate*. Pentru el, ca pentru orice om, nu e vorba să interpreteze lumea, ci să participe la transformarea ei »[3].
Dar, prin faptul că arta, implicată revoluționar în transformarea realității, își propune să ofere o « pre-imagine » a încă « nonexistentului » ea nu poate fi « realistă » în sensul în care este definit îndeobște acest termen, așadar în sensul corespondenței ei directe cu datul natural și social. Mai mult, ea face să transpară *propria ei realitate* prin aceea că face vizibil ceea ce din punct de vedere istoric, social sau ontologic nu este *încă* real, dar pentru care prezentul reprezintă posibilitatea concretă a realizării sale. Dimpotrivă, o definiție a realismului care își ia măsura raportîndu-se la trecut reprezintă, din punctul de vedere al lui Marx, o « îngropare a morților de către morți »: irelevantă din punct de vedere revoluționar, ba chiar parte a conștiinței false, întrucît este orientată spre trecut și nu spre viitorul latent dar concret.
Sensul specific marxist al noțiunii de realism implică astfel și pe cel de visare, de vis al unei libertăți și fericiri care nu sînt încă detectabile în așa-zisa realitate. Este ceea ce a simțit atît de curat Bertolt Brecht, în ultima perioadă a creației sale, cînd îi scria prietenului său Kurt Kläber că: « Singurul adevăr este în fantezie ». Poate părea paradoxal, dar acest « adevăr al fanteziei » nu se află în contradicție cu adevărul concret, ci reprezintă doar o lărgire a sensului adevărului *în* și *prin* dimensiunea utopiei (concrete), a viitorului, a încă-inexistentului, și această poziție corespunde mult mai fidel celei a lui Marx, ea sintetizează, ca într-un cifru, esența esteticii sale.
Socotesc necesară aici o scurtă precizare a modului în care utilizează Marx noțiunea de realitate, de real. Exemplul ni-l oferă critica pe care o face filosofiei hegeliene, căreia îi reproșează caracterul *abstract* și *speculativ*, faptul că în calitate de gîndire spiritualistă nu ține cont de omul concret și de munca sa înstrăinată în condițiile relațiilor de producție dezumanizante. În efortul său de a repune dialectica hegeliană « din cap pe picioare », Marx a încercat să pună în locul omului filosofic-abstract al lui Hegel omul « real », în contextul relațiilor sale « reale ». Categoria de « realitate » este așadar una de critică filosofică, ce i-a permis lui Marx să înlăture și să depășească economia politică necritică și pozitivistă a vremii sale și să dobîndească o perspectivă dialectică a viitorului, a imperiului libertății, a omului neînstrăinat. Aceasta este indubitabil o formă a realismului, a raportării la realitate, dar una care nu exclude visul, fantezia, imaginația prospectivă, cărora nu le corespunde încă nimic real, concret. Realismul economic, ca și cel filosofic, în sensul care i l-a dat Marx, este orientat cu insistență spre *perceperea critică a existentului*, totuși în ultimă instanță nu spre simpla sa prezentare, chiar critică, ci spre *depășirea* lui. Prin aceasta, însă, arta orientată spre încă-inexistent nu se află în contradicție cu premisa filosofico-economică, ci în concordanță deplină cu ea. Această artă este numai un alt aspect al elanului revoluționar — desigur unul capabil să surprindă mai concret « încă-inexistentul » decît filosofia ori economia politică. Ea schițează, în imediatitatea concretă « hic et nunc » a constituirii ei, o imagine posibilă a eliberării și împlinirii omului.
În această extensie a prezentului spre viitor își află deci — și la nivelul semnificației operei — spațiul de manifestare libertatea de creație a artistului (ca și a filosofului) realist, exprimată concret prin posibilitatea acestuia de a imagina și propune *alternative* ale posibilului, de *a alege* din polisemia datorată contururilor neclare ale unei realități doar bănuite, doar intuite, imaginea care i se pare cea mai expresivă, soluția instaurativă capabilă să reflecte cel mai adecvat revelația sa prospectivă. Dar, ca orice libertate concretă, și aceasta este limitată, întrucît nu orice plăsmuire a imaginației, nu orice extensie fantastică a prezentului concordă cu adevărul obiectiv al devenirii istorice. De aceea, a fi realist (și a-ți exprima libertatea de creație în cadrul *acestei* atitudini spirituale) înseamnă nu numai a investiga prezentul ci și a surprinde ipostazele viitoare, *posibile* ale realității, legic prefigurate în prezent, precum configurația viitoarei statui în nervurile blocului de marmură. Nervuri care nu ne lasă să întrevedem cu exactitate cum va arăta viitoarea statuie — alta sub dalta lui Donatello, alta sub cea a lui Michelangelo — dar care totuși nu mai permit alegerea *oricărei* forme sau dimensiuni ale statuii proiectate. În același sens trebuie înțelese și granițele concrete ale libertății artistului realist, care nu ne poate propune plăsmuiri și imagini iluzorii, imposibile sau numai nesemnificative. Cu alte cuvinte, adevărul artistic, dar și istoric, al demersului său prospectiv este trădat ori de cîte ori imaginația, în nici un fel îngrădită, îl poartă pe nisipurile mișcătoare ale utopiei *abstracte*. Desigur, el nu va fi, prin această plasare în zona fantasticului sau absurdului, mai puțin artist, după cum, în mod direct, această preferință temperamentală nu afectează nici valoarea artistică a operei sale, ci îl scoate doar din sfera, *tipologic* delimitată, a artei realiste, ce implică alte responsabilități (artistice dar și sociale, ba chiar și gnoseologice) și un alt nivel de angajare estetică a imaginii.

VICTOR ERNEST MAȘEK

[3] R. Garaudy, *Despre un realism netărmurit*, E.P.L.U., 1968, p. 194.



1. JOHN MARTIN: Ospățul lui Balthazar

ANAMORFOZE

DESPRE SUNETE ÎN PICTURĂ

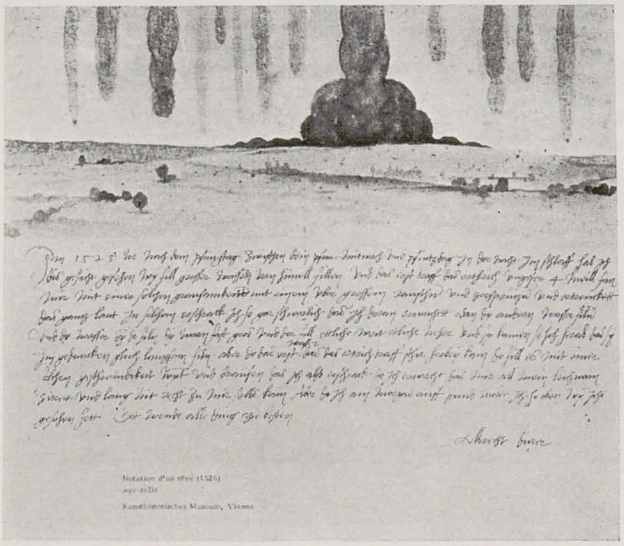
« Există la Luvru pictura unui Primitiv . . . » înscrie Artaud primele cuvinte într-un articol din « Le théâtre et son double » o introducere în nu știu ce fel amenințătoare sub degajarea narativă a tonului folosit. « Acest Primitiv se numește Lucas van den Leyden . . . », « Pînza de care vorbesc se intitulează Fiicele lui Loth . . . » (sînt citate doar începuturi de propoziție, alarmante . . .). Frapînd spiritul într-un fel de armonie vizuală tulburătoare, tabloul lui Lucas van den Leyden prezice lucrări mărețe, auzul fiind atins în aceeași măsură ca și văzul (transcriu aproximativ din textul lui Artaud).

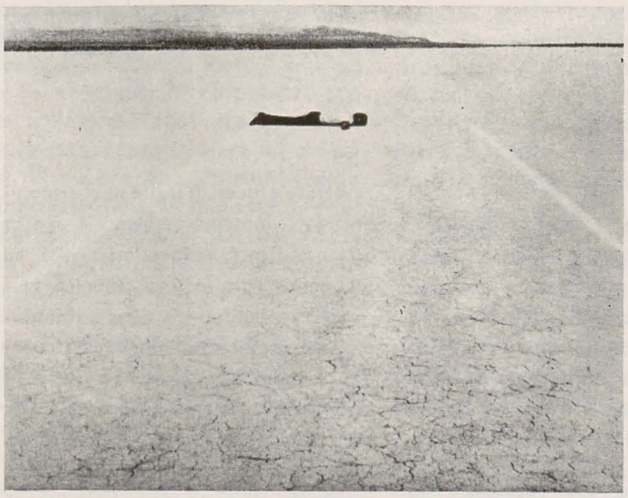
O dramă de o înaltă importanță intelectuală (Artaud vizează aici deja dincolo de intransigența relativă a momentului), se pare, se va dezvolta în spațiul crispat, discontinuu imaginat de pictorul olandez, înghesuită acolo, în această instabilitate de forme, ca o bruscă acumulare de nori pe care vîntul (Artaud aici sugerează un *dramatis personae* stihial) sau o fatalitate mult mai directă i-ar fi strîns pentru a le măsura fulgerele. « O dramă a naturii » — spune Artaud — indicînd eclerajul particular al pînzei; « o melodramă supranaturală » s-a scris despre un tablou aflat în ilustrația acestui text, pictat de John Martin, intitulat « Joshua oprind soarele deasupra Gibeonului ».

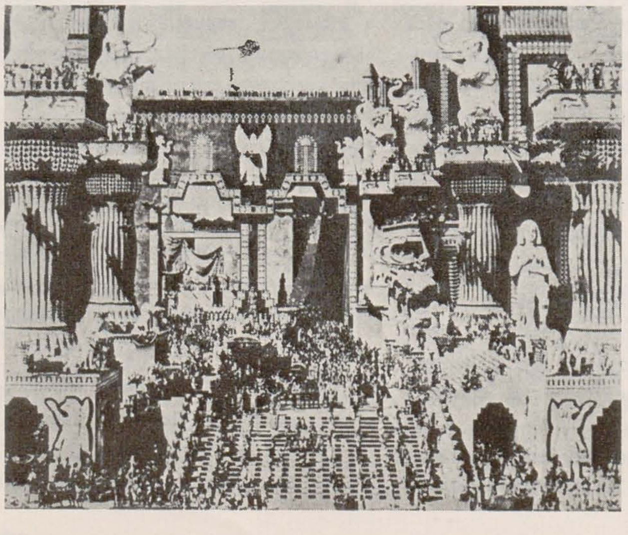
Artaud: « . . . prin bombardamentul nocturn al stelelor, al fuzeelor, al bombelor solare vedem dintr-o dată revelîndu-se într-o lumină de halucinație, adîncite în relieful nopții, anumite detalii de peisaj: arbori, turn, munți, case, a căror luminare și apariție rămîn definitiv legate în spiritul nostru cu ideea acestei sfîrșieri sonore ». Același sunet care-l obsedează pe Lucas van den Leyden; același sunet care-l trezește din somn pe Dürer, aceeași violență dezlănțuită care însoțește drama naturii sau suprafața contorsionată a visului lui Dürer.

Lucas van den Leyden, sugerează Artaud, era în posesia unor secrete revărsate obscur în legile unei armonii liniare, cunoscînd mijloacele de a acționa direct asupra creierului ca un reactiv fizic (o forță chimică zguduind percepția). Pictura se multiplică în fărîme, explodează în bucăți de o sonoritate agresivă pentru a crea strania senzație a simultaneității senzoriale, cufundarea brutală în prezența cosmosului. Privind aceste catastrofe, se aude ideea heracliteană a ciclurilor, reducția la elementele care compun materia, pe parcursul unui scenariu care nu ne implică decît în limitele materiei.

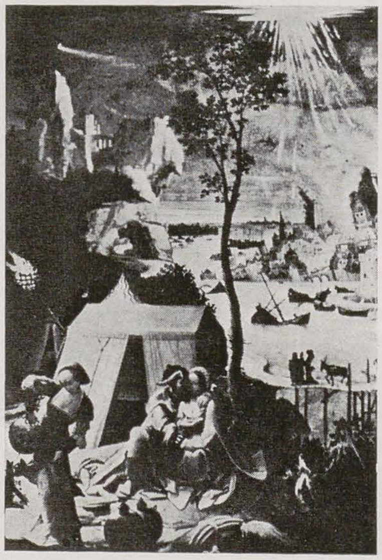
Despre John Martin, autorul tabloului « Ospățul lui Balthazar », ales ca frontispiciu al acestui text: situat în istoria artei engleze pe o poziție marginală, deși el este printre puținii pictori vizionari (chiar dacă în genul poate invalidat al melodramei biblice), s-a născut în 1789 și a murit în 1845, contemporan în viziune romantică cu Shelley și Milton (i-a ilustrat, acestuia din urmă, The Lost Paradise);







a fost influențat, ca și frații săi, de educația religioasă a tatălui lor, care le citea și comenta în fiecare zi pasaje din Biblie; a început ca ucenic al unui pictor de trăsuri, dar curînd, animat de această viziune cosmologică a catastrofelor biblice, a devenit ceea ce este. În 1828, David d'Angers îi vede la Londra tabloul « Căderea orașului Ninive » și scrie în carnetul său de voiaj: « Martin, acest om extraordinar și fără echivalent . . . ». John Martin nu pune în scenă (lip-



sește perseverența unei finalități morale — Ruskin, cu optica lui tezistă, deformată de preconcepția scolastică și deci morală, spune despre « Joshua oprind soarele » că este o « indiferentă aglomerare de false măreții », « a reckless acumulation of false magnitude »), e un act pe care artistul îl refuză, lăsînd locul unei viziuni pure a catastrofei iminente: Mane, Tekel, Fares.

« Ospățul lui Balthazar » contează acum ca o predicție dezvăluită doar într-o incintă căreia spațiul o revelează prin dimensiune, importantă fiind o planimetrie a violenței naturale (o gravură din Catalogul descriptiv al tabloului divaghează în structura compozițională desfoliind pojghițele acestei aparențe și unifică, sub forma unei metode a privirii, disparatele puncte de fugă dintr-o logică perspectivală care aparține reconstituirii, decriptînd tabloul așa cum disecția anatomică, metodologie a asamblării sau dezasamblării, decriptează logica constructivă a corpului, dar îi pierde finalitatea).

Fiind extraordinară, drama naturii pare aici artificială — snopul de fulgere atingînd undeva în fundal, ascuns de întuneric, Turnul Babel seamănă cu fulgerul stroboscopic al spectacolului psihedelic; e o lumină care conține și zgomotul care o produce.

John Martin nu face mise en scène (cinematograful trenează totdeauna în spirale de inconfort imaginativ, parafrazînd mereu pe motivele cauzalității, așa cum oricine poate să vadă privind acest clișeu dintr-un film american al cărui titlu nu contează prea mult, închipuindu-și prăbușirea reală (din păcate fototecile nu colecționează fotografiile de care ai nevoie) dintr-o secvență ulterioară. În « Joshua . . . » evenimentele dispar într-o încremenire, într-o paralizie a luminii divizate în spațiu. Nici o lectură nu mai e posibilă, nici o descifrare în afara acesteia; o înregistrare scurtă pe retină ca o imagine hypnagogică sfărîmată în momentul imediat următor. În acest fel de instantaneu al viziunii, grotescul se suprapune peste obsesia mesianică, peste clamarea în deșert, un act de demență strîns într-un tablou.

În ultimul plan din « Ospățul lui Balthazar », fulgerul lovește Turnul Babel, în ultimul plan din « Notația unui vis » se scurg coloanele lichide care-l trezesc pe Dürer, în ultimul plan se prăbușesc turnurile și se scufundă corăbiile în tabloul lui Lucas van den Leyden, în ultimul plan încremenește lumina soarelui din des amintitul tablou al lui John Martin. E planul implacabilului, unde natura se diferențiază prin proporție ca gigant și infinitul se definește ca dimensiune în timp.

Două linii paralele se întîlnesc la infinit, e frontispiciul geometriei euclidiene, supremul intangibil. Intrăm astfel în lucrarea lui Walter de Maria trasată în deșertul Mojave *Two paralel lines* (sau Desen lung de o milă), un earthwork; se intră și se pășește către fundal, trupul acela culcat fiind, ca Balthazar sau ca Loth și fiicele sale, unitatea distinctă care individualizează șirul absolut (măsura sau rația matematică).

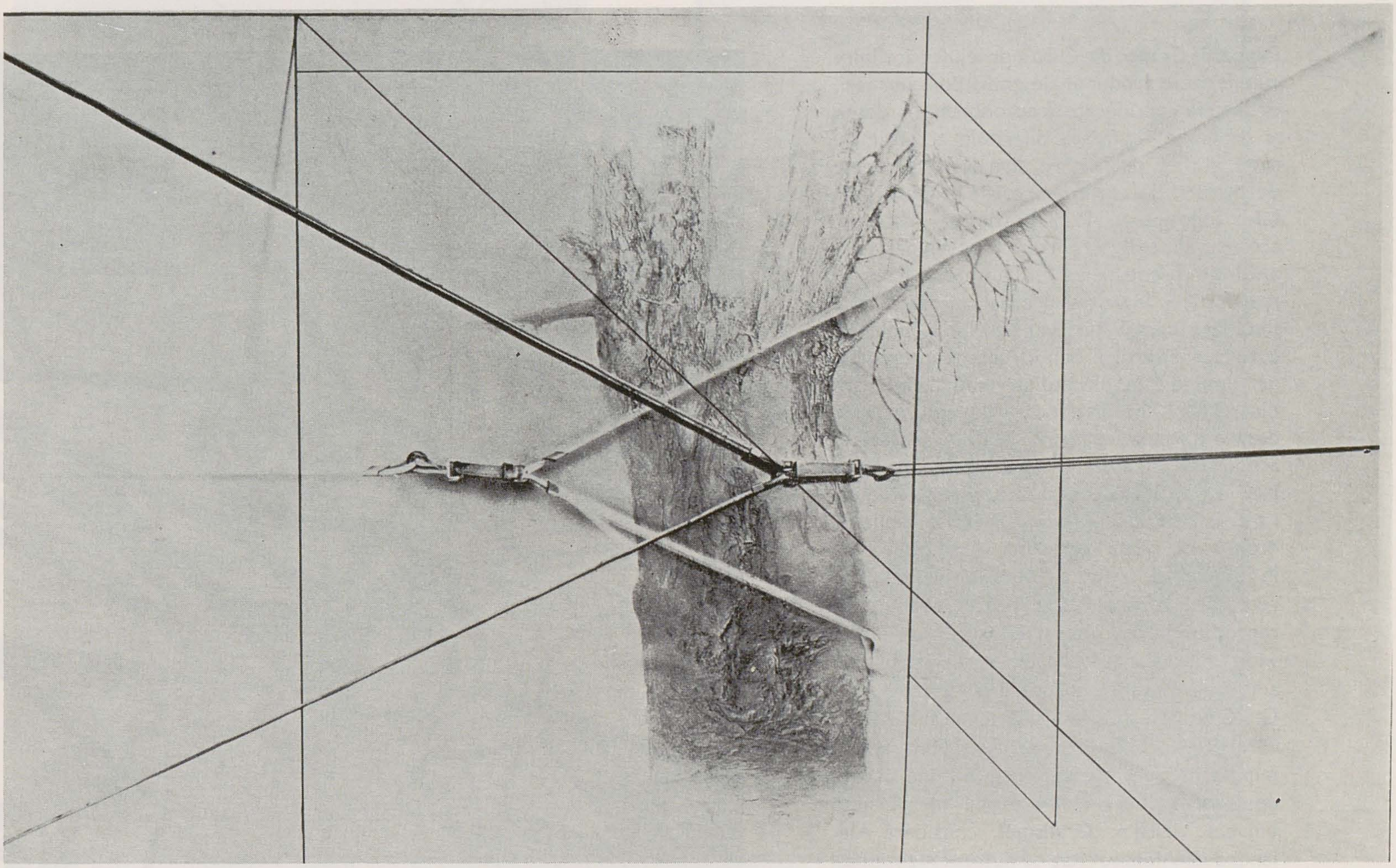
Infinitul este aici implicat, prin brusca retezare a liniilor, ca ipoteză, deci ca dramă intelectuală pură, fără derivația mesianică, vizionară ca la John Martin, sau violența halucinației lui Lucas van den Leyden. Sunetul însoțind acest earthwork este monocord, nepulsatil, doar amplitudinea și durata lui fiind cele care contează, ca în muzica lui La Monte Young.

IULIAN MEREUȚĂ

---

2. JOHN MARTIN: Joshua oprind soarele deasupra Gibeonului
3. ALBRECHT DÜRER: Notația unui vis
4. WALTER DE MARIA: Mile long drawing
5. Fotogramă de film
6. LUCAS VAN DEN LEYDEN Fiicele lui Loth

WANDA MIHULEAC



LABORATOR

Dincolo de o convingere evidentă în legătură cu preeminența desenului (« Desenul reprezintă trei sferturi și jumătate din pictură » spusese Ingres), concepțiile artistice ale Wandei Mihuleac au o țintă mai complexă: tentativa de studiere — din dubla perspectivă a experienței psihologice a autorului și a spectatorului — a producției artistice în calitate de *producătoare de substitute*, de înlocuitoare ale realității. Să încercăm analiza ansamblului lucrărilor prezentate într-o destul de recentă expoziție dintr-un asemenea punct de vedere.

Imaginea desenată apare ca un stimul artificial (diferență între substitut și semn: norul, explică James J. Gibson, nu este substitutul ci semnul ploii) ce are drept scop mediatizarea unei percepții prin *reacția de identificare*, posibilă datorită unui ansamblu comun de percepții, unui consens de experiențe. În acest caz, consensul este dat de « lectura » relativ simplă a imaginii fotografice. Imaginile fotografice — acestea făcînd parte dintre *substitutele secundare* — sînt transpuse manual în diferite raporturi de fidelitate, pînă la cea maximă (tehnică iluzionistă).

Să mai observăm că imaginile, indiferent că aparțin categoriilor generice de « peisaj », « portret » uman sau « portret » de arbore etc., fac parte dintre substitutele *nonconvenționale*, fiind proiective (imaginea memoriei) sau duplicative, spre deosebire de numele lucrurilor reprezentate, care sînt substitute *convenționale*. Este utilă și remarcarea faptului că obiectul și numele lui se află întotdeauna într-un raport extrinsec, în timp ce obiectul *și* imaginea lui au un raport intrinsec.

În realitate, aceste imagini funcționează ca *substitute mixte*, în sensul că în configurarea lor intervin, în afara « reportului » de imagine fotografică, și convenții grafice (fragmentări, măriri, soluții de amplasare pe fondul vid sau chiar etalarea bucății de natură « în persoană »).

Unele lucrări capătă un accent particularizator prin procesul critic al elaborării substitutelor, înțelegînd aici atenta și abila *parafrazare* a unor locuri comune ale gustului.

Manifestarea interesează și ca modalitate coerentă de punere în discuție a problemelor imaginii; nu este, adică, o simplă sumă de lucrări, procedeu care este cel mai frecvent. În proiectul și realizarea acestei expuneri pot fi descoperite o serie de convingeri care consună cu unele maxime generale emise de Ad Reinhard: *Natura în artă nu este natură /Natura artei nu este natură/ Subiectul artei nu este subiectul . . .*

MIHAI DRIȘCU

GRAFICA DIN CUBA

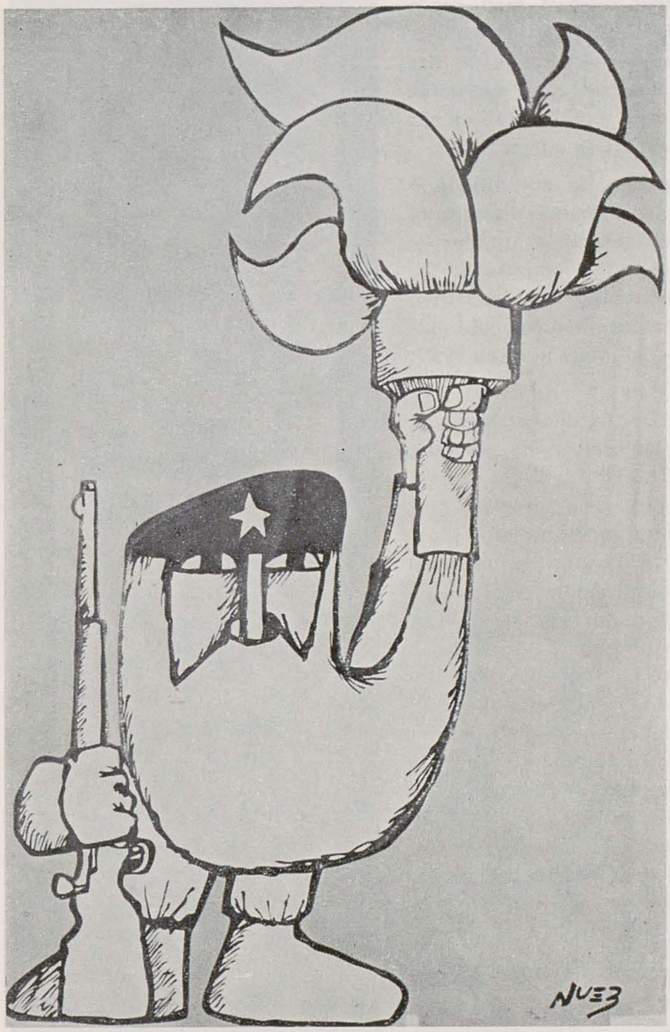
Expoziția *Grafica din Cuba* a prilejuit o întîlnire cu diferitele producții ale grafiștilor cubanezi, de la cele considerate « autonome » — desen și litografie — pînă la diferitele accepții ale artei grafice publicitare, signaletice (coperte de discuri, de cărți, de reviste, timbre poștale, logotipuri). Prin cantitatea restrînsă, acestea au mai ales rolul de semnalare a ariei de preocupări, centrul de interes al manifestării, întărit și prin latura cantitativă, fiind fără îndoială furnizat de afișe — politice, culturale, sportive. Bunul renume internațional dobîndit în ultimul deceniu de grafiștii din Cuba — pe drept cuvînt se vorbește despre « școala cubaneză » în afiș — își găsește acoperirea în această expoziție, ce permite încă o verificare concretă a afirmației după care istoria unei țări — istoria politică, economică, viața cotidiană — *se traduce* și în afișele ei. Asupra intensității sociale a receptării afișului este poate potrivit să reproducem concluzia unui specialist străin vădit impresionat de proliferarea genului în ambianța Havanei. « Pentru cubanez », scrie G. Gauthier (Communication et langage, oct. 1970), « afișul. . . este poate la fel de important ca și școala. El determină un stil de informație și mai ales dă formă unui univers vizual ». Grafismul, consideră Alejandro G. Alonzo, citat de autorul menționat, « poate deveni forma cea mai eficace a expresiei și a comunicării într-o țară în revoluție. . . Prin vitalitatea lui, prin dinamismul lui, răspunsul imediat pe care îl dă motivațiilor foarte speciale și mai ales prin posibilitățile lui largi de difuzare, de contact direct el pare că oferă cele mai vaste posibilități ». În practica artistică, această concepție generală despre funcțiile grafismului este de cele mai multe ori dublată de o bună utilizare a resurselor retoricii vizuale.

Observăm că pentru grafiștii cubanezi *randamentul* producției lor este dat de o clară înțelegere a destinației: astfel, pentru afișul de propagandă, care, în principal, este o comunicare între un organism social și mase primează mesajul semantic (sau denotativ), traductibil într-un sistem de semne cunoscut; în afișul publicitar se acordă un rol mai mare mesajului conotativ, exprimării subiective, invenției grafice. În privința cantității de text « legea economiei » funcționează pretutindeni. Această manifestare este un exemplu convingător asupra modalităților în care afișul — importantă componentă estetică a ambianței — poate pregăti « viitorul psihologic » într-o țară socialistă.

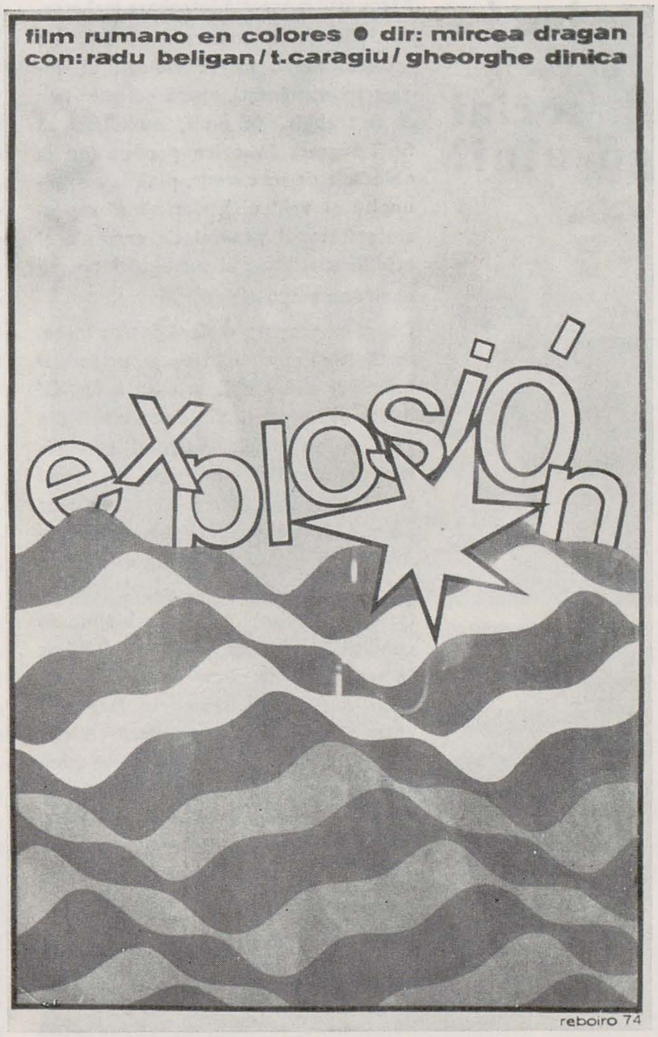
MIHAI DRIȘCU

1

1. CAROL; 2. RENE DE LA NUEZ; 3. REBOIRO; 4. PABLO LABANINO; 5. ROBERTO MARTINEZ DIAZ


NUEZ

2


film rumano en colores ● dir: mircea dragan
con: radu beligan / t.caragiu / gheorghe dinica
explosión
reboiro 74

3

arquitectura
cuba
revista cubana de arquitectura
editora centro tecnico superior
de la construccion

4

JORNADA 14 DE JUNIO / MACEO Y CHE

5

Mai trebuie dovedit impactul social al design-ului?

Răspunsul la această întrebare mai este, din păcate, afirmativ; deși față de actualul nivel, foarte ridicat, al industriei românești, opera *designer*-ilor ar fi trebuit, de mult, nu numai să fie integrată în orice produs (de la obiectele de uz curent, pînă la mașini-unelte și vehicule), dar să și reprezinte factorul general de armonie și echilibru stilistic al întregului nostru environment.

Design-ul acoperă o sferă foarte mare, ce tinde să cuprindă treptat ansamblul mediului ambiental, în care *industrial design*-ul reprezintă doar una din ramuri, pe lîngă: *design*-ul comunicațiilor vizuale, *design*-ul ambiental și arhitectural, *design*-ul sistemelor ș.a.m.d. Dar chiar dacă luăm în considerație numai rolul *designer*-ului în industrie, este evident că el este un factor hotărîtor al ansamblului de condiții ce fac ca produsul fabricat în serii mari să răspundă exigențelor unor pături sociale foarte largi, ba chiar să propună un standard ridicat, civilizat, de viață. *Designer*-ul contribuie astfel nu numai la ridicarea calității economice, tehnice și funcționale a mărfurilor, dar acționează implicit și ca factor educativ, social-estetic.

Dar societatea socialistă urmărește, în primul rînd, să creeze un sistem general coerent, în care să se realizeze o armonie perfectă, atît între sfera economică și cea socială, cît și între cea tehnică și cea culturală. Ea poate fi deci mediul ideal al dezvoltării *industrial design*-ului, deoarece, pentru industria socialistă, factorii estetici, social-educativi, trebuie să fie la fel de însemnați ca și cei economici, tehnici și funcționali.

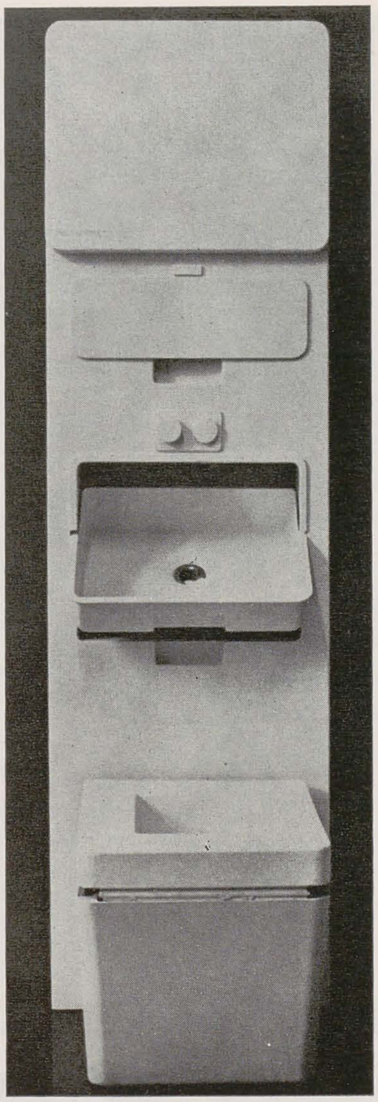
Tovarășul Nicolae Ceaușescu arăta, încă în raportul ținut la Conferința Națională a Partidului din 1967, că, prin politica sa, partidul îndrumă industria spre o producție « . . . care să satisfacă în condiții mai bune cererile, exigența și gustul estetic tot mai ridicat al oamenilor muncii ». Iar în Raportul la al XI-lea Congres al P.C.R., secretarul general întărea ideea afirmînd că « în centrul activității ministerelor, a celorlalte organe centrale, a unităților economice, a tuturor oamenilor muncii, a întregului nostru partid, va trebui să stea ridicarea nivelului tehnic și a calității produselor ». Societatea socialistă creează și alte condiții generale, prielnice unei ample dezvoltări a *industrial design*-ului: planificarea economiei, politica în domeniul *marketing*-ului, intern și extern etc. Regimul favorabil oferit de societatea socialistă dezvoltării *industrial design*-ului e recunoscut de mulți teoreticieni de vază, occidentali, ai domeniului. Printre ei se află, de pildă, Tomas Maldonado, fost directorul celebrei școli de la Ulm, care afirmă că, în țările socialiste, *industrial designer*-ul dispune de alte posibilități noi, pe care societatea liberală (citește *capitalistă* — n.ns.) nu ar putea să i le ofere.

Cu toate acestea, la noi dăinuie o inadmisibilă și flagrantă discrepanță între nivelul general al producției industriale și cel al *design*-ului. Cu toate marile realizări ale industriei, rezultatele practice în domeniul *industrial design*-ului sînt încă cu mult deficitare.

Firește că printre factorii ce pot asigura dezvoltarea domeniului se situează, mai întîi, CADRELE ! Or, singurele ramuri în care s-au pregătit pînă acum, de către școlile noastre superioare de arte, creatori cu un profil relativ apropiat (dar nu identic) de cel al *designer*-ului, sînt textilele și artele focului. Rezultatele s-au văzut ! Neîndoielnicele progrese ale industriei ușoare românești din ultimii 15—20 de ani, mai ales în domeniul textilelor, s-au datorat în mare măsură artiștilor pregătiți de institutele de arte plastice din București și Cluj. De asemenea s-au recrutat ca *designeri*, în diverse ramuri industriale, și unii arhitecți, cu deosebire în ceea ce privește mobilierul.

Dar cu aceștia nu s-a acoperit decît o infimă parte din nevoile uriașului nostru ansamblu industrial de azi, nemaivorbind de faptul că ritmul său de creștere accelerat implică necesități mereu mai mari.

Pentru toate ramurile industriei, pentru viitoarele centre de studii în *design*, pentru serviciile unor centre pe ramuri etc., este acută nevoie de mii de *designeri*. Și nu de orice fel de creatori. Nu orice artist sau arhitect poate răspunde unor astfel de sarcini. Poziția și răspunderea *designer*-ului în procesul producției, rolul său major în echipa de proiectare a produsului, alături de inginer, economist, ergonomist, specialistul în *public relations* etc., impune o pregătire temeinică, într-un sistem pedagogic nou, complex, unde matematica, fizica, biologia, psihologia formei și socio-psihologia, ergonomia, *marketing*-ul, studiile de *public relations* etc. sau diferitele discipline legate direct de tehnica industrială, se îmbină armonic cu disciplinele specific artistice. Or, la noi, un astfel de profesionist, *designer*-ul, care nu e nici pictor, nici arhitect, nici sculptor, nici inginer, nici economist, nici ergonomist, dar este cîte puțin din toate — un creator ce seamănă mai degrabă cu dirijorul sau regizorul, în ultimă analiză cel ce organizează, dirijează și modelează elemente foarte disparate — este încă *rarisim*. Un început îmbucurător s-a făcut în

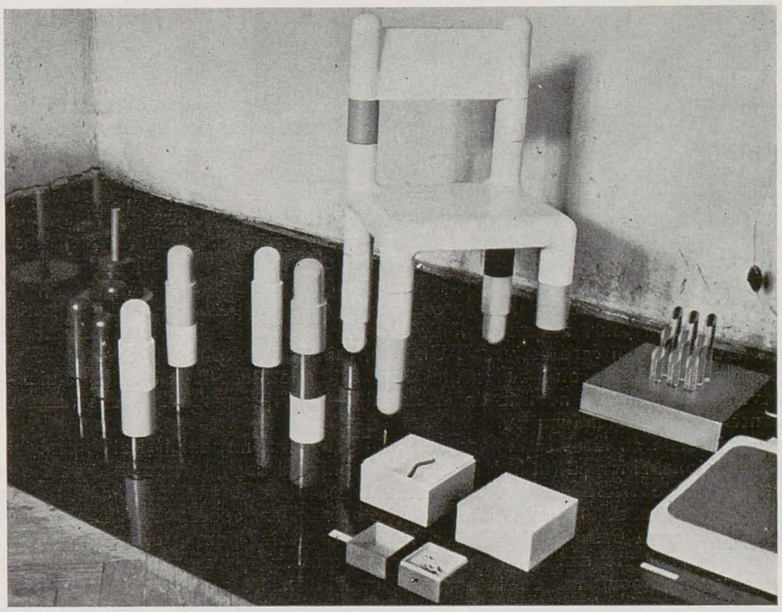


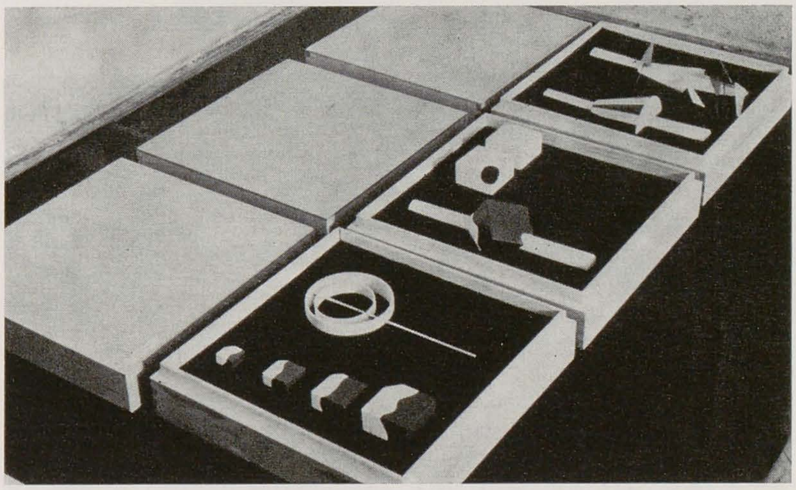
Grup sanitar din plastic pentru cabina de conducere a unei locomotive diesel-electrice (lucrare de anul III executată de studenții B. STROESCU, C. ȘUTEU și P. TURTUREANU sub conducerea profesorilor I.Bitzan, Vl. Șetran și H.Constantinescu)

1969, prin înființarea unor secții de *design*, la institutele de arte plastice din București și Cluj (independente și necuprinzînd secțiile vechi de textile, ceramică, sticlă etc.). Rezultatele obținute în cei cîțiva ani ce s-au scurs de la prima promoție, deși foarte îmbucurătoare în raport cu actualele posibilități, sînt cu totul insuficiente față de nevoile reale ale țării.

Mai întîi din pricină că nu avem decît foarte puține cadre didactice de specialitate. Pentru început, lipsa aceasta a fost și este suplinită de mici colective alcătuite din artiști pasionați și talentați, care au muncit literalmente peste puteri. Cu vremea, însă, și mai ales în perspectiva necesităților reale, lipsa de profesori *designeri* devine sufocantă. Or, « Ex nihilo nihil » ! A vrea să punem bazele unei ramuri absolut nouă la noi, fără a se ține seama de experiența celor mai înaintate țări, de marile progrese din străinătate înseamnă o mare risipă de energie pentru rezultate modeste.

Scaun pentru conducător al unei locomotive diesel-electrice din plastic și metal executat de C. ȘUTEU





Scaun cu mărime variabilă pentru copii, plastic policrom (lucrare de anul III executată de studenta S. ȘUȘNEA sub conducerea profesorului I. Bitzan)
Jocuri de copii din plastic policrom (lucrare de anul III, executată de studentul B. STROESCU sub conducerea prof. I. Bitzan)

În al doilea rînd, noile secții create suferă de lipsa unei suficiente baze tehnico-materiale: laboratoare și ateliere bine utilate sau chiar mici stații industriale-pilot, fără de care nu se poate dezvolta învățămîntul *design*-ului.

Și, în sfîrșit, cifra de școlarizare la secțiile nou create a fost de la început insuficientă, iar pe parcurs a fost diminuată! Astfel, deși avem nevoie de mii de *designeri* pentru industria întregii republici, secția din București a primit la început doar în jur de 10 studenți anual, numărul crescînd apoi spre 15. Dar pentru anul viitor — 1975—1976 — cifra de școlarizare a secției din București a... scăzut la 7 studenți. Altă anomalie. Cu toate că anul acesta absolvă a treia promoție, căpătînd o diplomă de specialitate a unui institut de învățămînt superior, profesia de *designer* nu este încă oficial recunoscută în țara noastră, ea nefigurînd încă în nomenclatorul de funcții. Ca urmare, absolvenții nu pot fi încadrați în producție conform calificării lor superioare și a specialității, în funcțiile pentru care au fost pregătiți, la nivelul capacității lor, ci în situații subordonate, neavînd putere de decizie și neputînd, prin urmare, acționa eficient în ridicarea calității mărfurilor. Mai mult, nu s-a admis pînă acum nici măcar ca secțiile ce pregătesc *designeri* să se numească *Secție de industrial design*. Atît la institutul din București, cît și la cel din Cluj, ele poartă numele de *Secții de forme industriale*, ceea ce nu semnifică nici pe departe conținutul și țelurile acestui învățămînt. Dimpotrivă, o astfel de titulatură împinge la concepții superficiale, după care *designer*-ul nu este decît un operator de suprafață, un creator de *Styling*, și nu de proiectare fundamentală a produsului! Doar anul acesta, cu greu, s-a obținut ca, după titulatură, să se menționeze, dar numai între paranteze, termenul *design*. Această adevărată alergie față de un termen ce semnifică fenomene caracteristice pentru cele mai înalte nivele de dezvoltare socială ale epocii noastre este cu atît mai curioasă, cu cît, în februarie 1974, s-a desfășurat la București *Seminarul Național de Design*, manifestare prestigioasă, organizată de către Asociația Română de Marketing, în colaborare cu patru ministere, trei institute de învățămînt superior și o uniune de creație; iar în noiembrie, același an, a avut loc, tot la București, sesiunea de comunicări științifice *Designul industrial, Educație și progres*, organizată de Ministerul industriei ușoare, în colaborare cu *Council of Design* din Londra.

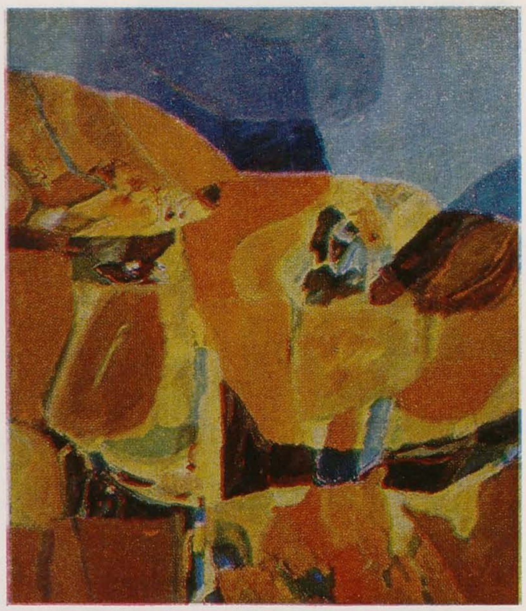
În ultimă analiză, cauzele insuficientei dezvoltări a *design*-ului la noi se află tot în lipsa de înțelegere, în ignorarea fenomenelor, chiar de către factorii răspunzători, în economie sau în învățămînt, de aceste probleme. De fapt, aci se și găsește originea unui cerc vicios: industria are nevoie de un foarte mare număr de *designeri*, dar n-are deocamdată de unde-i lua. Totuși, ministerele de resort — sau chiar unitățile industriale sau centralele — nu fac nimic sau aproape nimic pentru a se crea un sistem larg și eficient de învățămînt, documentare și specializare în numeroasele ramuri ale *design*-ului.

Acum, cînd al XI-lea Congres al Partidului Comunist Român a pus în fața noastră un măreț program de dezvoltare a țării, în care rolul industriei și, implicit, cel al *designer*-ilor crește foarte mult, nu ne mai sînt îngăduite nici un fel de întîrzieri în organizarea pregătirii cadrelor.

A devenit imperioasă nevoia creării unui *sistem complex de educație și învățămînt*, care să stea la temelia viitoarelor *Centre de studii în design*, precum și la baza educației estetice a marelui public, într-un spirit contemporan, civilizat. Propunerea privind organizarea, pe etape, a unui astfel de sistem, precum și în general schița unui *Plan de dezvoltare a design-ului în țara noastră* le vom face într-un viitor articol.

PAUL CONSTANTIN

CENACLUL LUGOJ



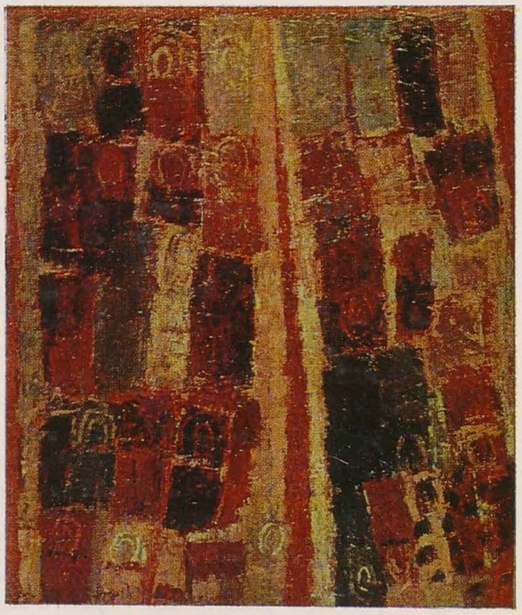
Între cele două războaie, Lugojul — cochet oraş bănăţean, cu o structură urbanistică clar constituită la 1900, cu încîntătoare clădiri baroce şi Jugend Stil — avea o viaţă culturală destul de animată*, dar de o orientare predominant muzicală şi literară. Abia în ultimii ani s-a conturat o viaţă plastică cu ritmuri mai continue. Nu trebuie însă trecut cu vederea prezenţa, chiar dacă sporadică, la Lugoj, în intervalul interbelic, a pictorilor Aurel Ciupe şi Anastase Demian, nici apoi, după 1944, zbaterea permanentă a unor entuziaşti factori de climat cum au fost pictorul, gravorul, publicistul Eugeniu N. Dublea**, pictoriţa Iulia Simu, elevă a lui Petraşcu, sau Iancu Bujor***, sculptor de mare şi originală dotare, stins prematur, a cărui operă este marcată de un tulburător dramatism, de o tensiune giacomettiană.

Pe aceste « fundaţii » s-a putut întemeia în 1970 cenaclul U.A.P. Lugoj, în care activează cinci pictori. Varietatea manifestărilor desfăşurate cu prilejul « Săptămînii artelor plastice » din decembrie 1974 este dătătoare de măsură asupra posibilităţilor de dezvoltare ale acestui cenaclu, asupra spiritului de responsabilitate socială în care activează. Un bun, inimos şi consecvent tovarăş de drum au găsit artiştii lugojeni în persoana directorului « Muzeului de istorie şi etnografie al Municipiului » — Ion Stratan (descoperitorul revelatorului tezaur neolitic de la Susani) — care proiectează să dea fiinţă unei secţii de artă plastică în contextul muzeului lugojan.

Împrejurările au făcut să cunosc doar din contextul muzeului şi al expoziţiei organizate în cinstea Anului internaţional al femeii (în holul Teatrului Municipal Lugoj) cîteva ierni de o atmosferă barbizoneană, pictate cu căldură de *Nicolae Lazăr*, şi două desene executate cu probitate de *Constantin Onae*. « Producţia » celorlalţi, care denotă un intens exerciţiu de atelier, am cunoscut-o chiar în cadrul « laboratorului » lor de creaţie. *Florica Orăviţan-Jianu*, cu o înzestrare nativă pentru culoare şi simţ al decorativului, reţine prin lucrările realizate mai spontan, în care domină simplitatea construcţiei cromatice şi traseele impulsului creativ, neîmpovărate de intervenţia unor detalii descriptive. Lucrările « Ţărănci » (pe fond vernil), « Muncitori informîndu-se » sau cele două tablouri intitulate « Zbor » o definesc.

FLORICA ORĂVIŢAN-JIANU: În plin soare

SILVIU ORĂVIŢAN-CREŢU: Peisajul galben
VLADIMIR STRELETZ: Suduri
TUDOR TUDAN: Marele popor



Ordonate în cicluri (« Mioriţa », « Potirul », « Zburătorul »), creaţiile lui *Silviu Orăviţan-Creţu* sînt sinteze cromatice bazate pe dialogul cald-rece. În această pictură de intensă solaritate, în care lumina descompune uneori formele pînă la un palpit aproape imaterial, piesa « Vara », construcţie bine clădită din galbenuri şi griuri, « Dimineaţa potirului alb », cu un sentiment de prospeţime, de început, sau « Izvorul » înscriu momente de împlinire.

Arta lui *Vladimir Streletz*, pictorul cel mai neliniştit şi mai reflexiv al cenaclului lugojan, evoluează de la alcătuirile mai baroce ale seriilor « Montană » sau « Grădini » către structurile simple din ciclurile « Fluture » sau « Suduri », ultimele amintind atmosfera pînzelor unui Rothko. « Sudurile », compuse prin contiguitatea a două zone diferite (una mai liniştită, alta mai vibrată) între care se ţes relaţii cromatice prin rezonanţă, dezvoltă o spaţialitate infinită.

« Grupurile » lui *Tudor Tudan*, inflorescenţe ambigui între uman şi vegetal, respectă o clară geometrie, cu toată textura taşistă. Articularea severă a elementelor pune în lumină ideea-pivot care leagă piesele acestei serii: forţa, coeziunea grupului. Este o pictură « de aur şi argint », de o somptuozitate bizantină, cu o cizelare preţioasă a materiei, avînd la origine studiul pasionat al vechilor fresce şi al artei iconăreşti.

Decorarea « Clubului tineretului » le-a prilejuit artiştilor lugojeni extensia în ambient a preocupărilor. Întrucît unele lucrări nu sînt finisate, iar altele abia pornite, nu pot fi riscate aprecieri definitive. Deocamdată, panourile « Ritmuri » (lemn cu acrilic mat) şi « Orga de lumină » (din tuburi de aluminiu lustruit; în lucru) realizate cu spirit de rigoare şi rafinată acurateţe de Vladimir Streletz, ca şi decoraţia din rotondă (lemn cu acrilic mat) datorată cuplului Silviu Orăviţan-Creţu şi Tudor Tudan, îmi par a confirma un artist şi în dimensiunea monumentalului.

OLGA BUŞNEAG

---

* Funcţionau în oraş o seamă de cafenele literare, elemente-ferment ale climatului artistic.

** EUGENIU N.DUBLEA (1910—1956) scoate la 1 iulie 1934 revista « Plastica », revistă generală de artă, « publicaţie liberă şi democrată », cum subliniază într-unul din editoriale directorul-fondator, iar în 1936, un prim proiect de dicţionar al « Artiştilor plastici români », cu laconice informaţii şi adesea juste aprecieri asupra artiştilor din epocă. Pînă în 1956, cînd moare în plină maturitate, această personalitate-ferment desfăşoară o multilaterală, însufleţitoare activitate artistică.

*** IANCU BUJOR (1924—1965), elev al pictorului C.Ressu, un solitar neînţeles, care ar trebui să intre măcar acum în atenţia criticii, creează în deceniul şase o operă afină (ca viziune şi tehnică) lui Giacometti, fără să aibă cunoştinţă de demersul marelui elveţian. Puţinele picturi şi sculpturi rămase sînt opera unei puternice sensibilităţi expresioniste.

PREMIILE U. A. P. 1974

DAN HĂULICĂ Premiul Uniunii Artiștilor Plastici
PAVEL CODIȚĂ Premiul pentru pictură
SILVIA RADU Premiul pentru sculptură
MIRCEA SPĂTARU Premiul pentru artă monumentală
IOANA ȘETRAN Premiul pentru artă decorativă
TITUS MOCANU Premiul pentru critică
DAN ERCEANU Premiul pentru grafică
HELMUTH STÜRMER Premiul pentru scenografie
CONSTANȚA NICOLESCU-BUZĂU, ILEANA DĂSCĂLESCU, CELA NEAMȚU GRIGORAȘ, GETA VIȘAN, OLGA CONSTANTINESCU, ELVIRA PREOTEASA Premiul pentru prototip
ȘERBAN GABREA Premiul criticii
PAVEL ION Premiul pentru meșteri populari

În ziua de 9 mai a avut loc, la sediul Uniunii Artiștilor Plastici din București, solemnitatea decernării premiilor U.A.P. pe anul 1974. La festivitate au participat criticul Ion Frunzetti și pictorul Ion Sălișteanu, vicepreședinți ai U.A.P., membri ai biroului executiv al U.A.P., pictorul Ion Gheorghiu, președintele juriului de decernare a premiilor, membrii juriului, reprezentanți ai presei etc.

Premiul Uniunii Artiștilor Plastici: Dan Hăulică, pentru întreaga sa activitate de critic de artă, susținută în scris, oral și organizatoric, întru promovarea creației autentice și afirmarea valorilor artei noastre contemporane — activitate ilustrată în mod deosebit în cursul anului 1974 prin concepția și organizarea unor expoziții tematice, a unor manifestări și dezbateri culturale în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici.

Pictură: Pavel Codiță, pentru lucrările prezentate în expoziția omagială a XXX-a aniversare a « Eliberării », la Salonul de pictură și sculptură al municipiului București și în expoziția personală de la sala « Orizont ».

Sculptură: Silvia Radu, pentru lucrările expuse în anul 1974 la expoziția omagială a XXX-a aniversare a « Eliberării », la Salonul de pictură și sculptură al municipiului București și pentru lucrarea « Neptun » destinată stațiunii cu același nume pe litoral.

Artă monumentală: Mircea Spătaru (Cluj-Napoca) pentru lucrarea Mihai Viteazul, expusă la expoziția jubiliară a XXX-a aniversare a « Eliberării ». De asemenea, se acordă premiul pentru rezultatele remarcabile obținute în elaborarea monumentului Nicolae Bălcescu.

Arte decorative: Ioana Șetran, pentru lucrarea « Bogăție » (ceramică glazurată) prezentată în expoziția a XXX-a aniversare a « Eliberării » și pentru lucrările de la Simpozionul de ceramică Cluj-Napoca, 1974.

Critică: Titus Mocanu, pentru studiile de critică și teoria artei contemporane publicate în revistele « Arta », « La Roumanie d'aujourd'hui », pentru studiul introductiv la volumul « Imagini ale timpului » și pentru ciclul de prelegeri de estetica artei contemporane, susținut în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici în anul 1974.

Grafică: Dan Erceanu, pentru lucrările expuse în anul 1974 la Anuala de grafică, la expoziția omagială a XXX-a aniversare a « Eliberării », la Salonul de gravură Cluj-Napoca, precum și pentru lucrările prezentate în expozițiile de grafică românească peste hotare din același an.

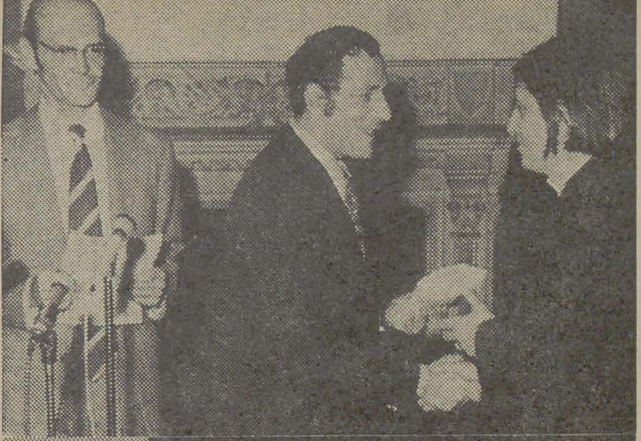
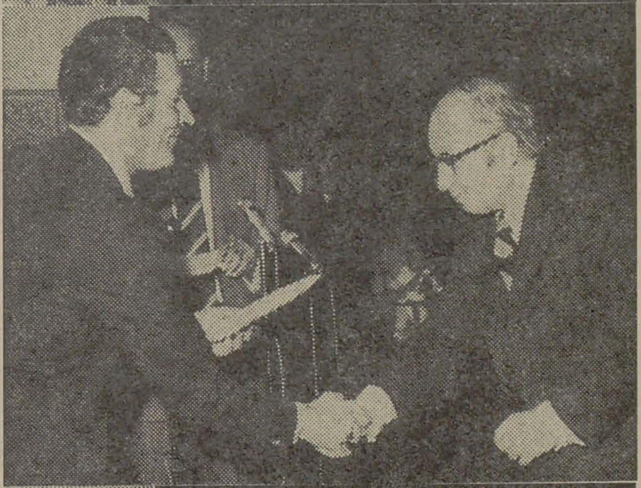
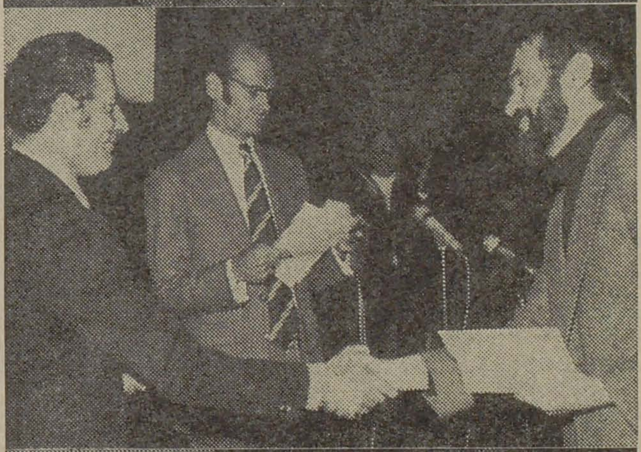
Premiul pentru scenografie — Helmuth Stürmer, pentru decorurile la piesa « Hamlet » (teatrul Nottara), la filmele « Dincolo de nisipuri » și « Duhul aurului ».

Premiul pentru prototip: colectivului de artiste alcătuit din Constanța Nicolescu-Buzău, Ileana Dăscălescu, Cela Neamțu Grigoraș, Geta Vișan, Olga Constantinescu, Elvira Preoteasa, colectiv care lucrează la fabrica « Dacia », pentru prototipuri de imprimeuri realizate și acceptate în vederea multiplicării la Întreprinderea « Dacia » din București, proiecte care demonstrează un înalt nivel artistic.

Premiul pentru meșteri populari: Pavel Ion, lemnar din comuna Negrilești, județul Vrancea, pentru tiparele de caș (păpușare), rotunde sau dreptunghiulare, demonstrînd meșteșug autentic în felul de a ornamenta piesele, în fantezia cu care făurește o adevărată lume decorativă.

Premiul criticii, acordat de Biroul Secției de Critică, a fost decernat lui Șerban Gabrea pentru lucrarea « Cîmpuri galactice », prezentată la expoziția « Artă și Energie », în care se recunoaște o operă de amplă rezonanță contemporană, abordînd în mod original dimensiunea monumentală în pictură.

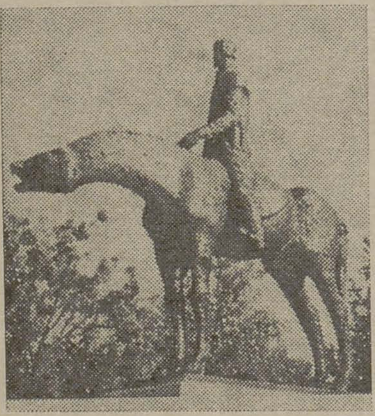
Juriul pentru acordarea premiilor pe anul 1974, desemnat de Comitetul de conducere al U.A.P., la propunerea biroului executiv a fost alcătuit din următorii: Președinte — Ion Gheorghiu. Membri: Virgiliu Almășanu, Dan Hatmanu, Ovidiu Maitec, Kos András, Anton Eberwein, Octav Grigorescu, Ileana Micodin, Ala Jalea Popa, Cecilia Storck-Botez, Florin Ciubotaru, Mihai Mădescu, Theodor Enescu, Titus Mocanu, Mircea Toca.

CADRAN

Müvészet

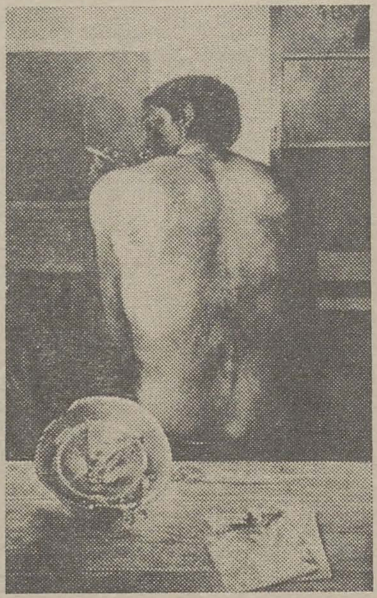
În continuarea acțiunii de prezentare monografică a unor artiști maghiari contemporani reprezentativi (ne amintim numerele închinate lui Barocsay, Kerényi ș.a.), revista *Müvészet* (nr. 4/1975) consacră o suită de articole lui Somogyi József, una din cele mai proeminente personalități ale culturii maghiare de astăzi. Seria este deschisă de un interviu cu artistul, intitulat *Monolog despre responsabilitatea artistului*, din care cităm: « Dacă artistul este conștient de ordinea sa interioară, de legile lui intrinsece, și vorbește conform simțului său de dreptate propriu și ordinii proprii, atunci vorbește sincer, iar arta sinceră și fapta sinceră vor găsi întotdeauna un strat receptiv ». Confesiunile unor contemporani despre Somogyi, o selecție care reflectă evoluția gîndirii critice asupra artei sculp-



torului, ca și o anchetă printre foștii studenți ai artistului, completează fericit acest interviu. Un amplu studiu de Rósza Gyula, *30 de ani ai sculpturii noastre sau Somogyi József*, reface drumul sinuos al creației lui Somogyi în contextul dezvoltării sculpturii maghiare. Momentul decisiv spre deplina valorificare a acelui « raționalism constructiv », specific artistului, este considerat « Oțelarul » din 1953. Urmează apoi importante monumente de mult intrate în conștiința colectivă (*Monumentul martirilor*, 1963; *Monumentul lui Szántó Kovács János*, 1965)— alt punct de referință, *Monumentul lui Zrínyi Miklós* (1968), *Monumentul lui Gheorghe Doja* (1972) și altele. Aceste creații de mari dimensiuni sînt centrate pe un binom esențial: expresie — construcție. «... Tratarea nervoasă a suprafețelor, mișcarea, forța de expresie sugestivă se ordonează în construcție ca urmare a impulsului puternic de structurare, nu mai puțin pregnant ca expresivitate ». Articole semnate de P. Sücs Júlia despre plastica mică, despre portretistica sa, de Gyula Kovács, sau despre dramatismul sculpturii lui Somogyi de Illés Jenö luminează alte fațete ale operei artistului (în imagine *Monumentul lui Zrínyi Miklós — foto 1*). Din sumar mai semnalăm: *Despre roată* (în cadrul seriei Analize funcționale) de Máté Ferenc, studiul *Istorie și liturghie* de Móser István, ca și publicarea unor documente despre sculptorul Homa János (1900—1951).

Bildende Kunst

Numărul 4/1975 omagiază treizeci de ani de la eliberarea poporului german de sub dominația fascismului, prilej de trecere în revistă a operelor de artă dedicate rezistenței și luptei împotriva hitlerismului. Astfel Traugott Stephanowitz analizează în articolul *O mare temă — Eliberarea* evoluția iconografică și bogăția mesajului acestei teme generoase în arta plastică din R.D.G. Printre primele opere de certă valoare, expuse, imediat după război, cu acest subiect, se numără desenele semnate de Lea Grundig, monumentul victimelor fascismului din Viena de Fritz Cremer, *Eliberatul* de Georg Kolbe. Cu realizarea de către Fritz Cremer a monumentului de la Buchenwald se deschide o direcție fertilă în plastica din R.D.G., artistul reușind să propună un complex



monumental exemplar (caracterizarea psihologică a individualităților se integrează într-un ansamblu de mare forță, cu multiple semnificații general-umane). Sculptorul René Graetz (în reliefurile sale), ca și graficianul Herbert Sandberg au încercat să sugereze dramatica tensiune a istoriei Buchenwaldului; tripticul pictat de Arno Mohr pentru muzeul de la Auschwitz se remarcă prin același efort de a conferi elementelor tematice particulare valoare de generalitate. O serie de alți artiști — Gerhard Kurt Müller, Eugen Hoffmann, Willi Sitte ș.a. — au explorat această temă, cu vaste posibilități pentru plastician de sondare a mecanismelor psihologiei colective. Într-un alt articol, Günter Johne prezintă cititorilor cele mai semnificative afișe create cu ocazia aniversării eliberării (au fost decernate premii graficienilor Rudolf Wendt, Mathias Frotscher, Norbert Pohl, Susanne Kahl, Kurt Völtzke ș.a. pentru formulările grafice pregnante, pentru utilizarea unor simboluri ușor recognoscibile și eficiente. La rubrica *Privire în atelier*, se relevă preocupările pictorului din Dresda Christoph Wetzel (n. 1947), remarcat prin tabloul *Președintele mort*, creat în memoria președintelui Allende. Pictorul este fascinat — cum se arată — de conflictele dintre portretul subtil și lumea impersonală, de relațiile reciproce dintre om și tehnică. Sumarul revistei mai cuprinde cronicile retrospectivei desenului din R.D.G. și expoziției *Internationale Grafik* (cu ocazia zilei Victoriei), unde au fost reprezentați 24 artiști din 19 țări, printre care și România (este reprodusă litografia lui Marcel Chirnoagă ilustrînd o frază din Ernst Barlach: « Dacă vreți să cinstiți morții, atunci lăsați-le tărîmul liniștii »). [În ilustrație, fragment din Stelă pentru Anna Frank de Gerhard Rommel (foto 2) și un tablou de Christoph Wetzel (foto 3).]

GHEORGHE VIDA

Expoziții

Metropolitan Museum of Art din New York consacră pentru prima oară o expoziție personală unui pictor european în viață. Alegerea organizatorilor este pictorul englez, de reputație mondială, Francis Bacon.

O retrospectivă Alberto Giacometti, conținînd peste 100 de opere, organizată de Muzeul Guggenheim, circulă prin cele mai mari orașe din America și Canada. Același muzeu va organiza în toamna anului 1975 o mare retrospectivă Kupka.

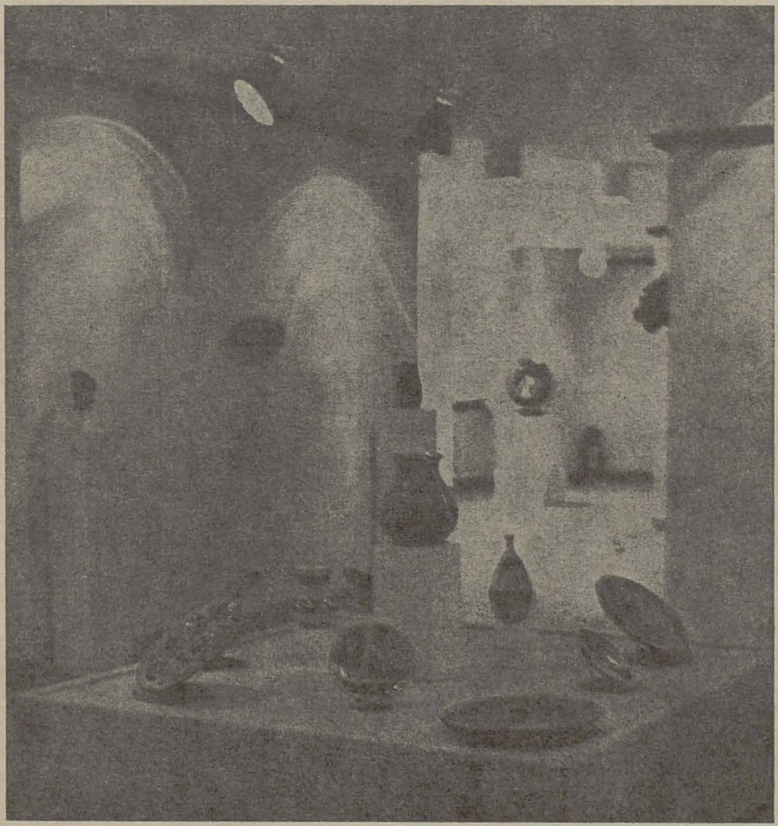
Tate Gallery prezintă o retrospectivă a operei lui Keneth Martin, sculptor britanic a cărui importanță a crescut considerabil în ultimul timp, drumul creației sale plasîndu-se într-un cîmp original în arta engleză. Sculpturile sale mobile prezintă o secvență a schimbării, a rotației — lumina, compulsată în suprafețele metalice lucioase făcînd parte integrantă din mesajul estetic al operei; este așadar o operă care pe terenul estetic primește ajutorul științelor exacte, artistul îmbrăcînd aura savantului.

Două sute de lucrări de artă executate în mod exclusiv din polimetil metacrilat de 65 de artiști italieni, francezi, spanioli, americani, japonezi și sudamericani au fost expuse de curînd la Milano (cu sprijinul Diviziunii Petrochimice Montedison) exprimînd o tendință contemporană de a acorda materiei industriale sarcina unei noi expresivități artistice. Dacă generațiile tinere de artiști privesc accesul la materia industrială ca o clauză firească a contractului artistic social, demersurile unor Naum Gabo sau Pevsner (amintirii cărora recenta expoziție se consideră a fi un omagiu) din anii avangărzii sînt estimate ca gesturi de pionierat de o inestimabilă clarviziune.

SIMEZE

Tînăra ceramică irakiană

Sub auspiciile C.C.E.S. s-a deschis, la 4 aprilie a.c., în sala de expoziţii a Teatrului Naţional, expoziţia « Ceramica irakiană », prezentată de Academia de artă a Universităţii din Bagdad. Spaţiul generos şi compoziţia ca atare a expunerii au pus în valoare un florilegiu de forme, de expresii plastice, de străluciri cromatice, introducîndu-te pe tărîmul foarte tînăr al artizanatului de artă irakian, dezvoltat pe tradiţia trunchiului bătrîn al uneia dintre cele mai vechi civilizaţii ale artei focului. Caracterul specific al manifestării, dat de obiectele expuse (artizanat de artă, în primul rînd, piese de formă şi cu funcţie tradiţional stabilită, vas, platou, figurină etc., dar completat şi de unele încercări de dezvoltare a ceramicii sculptură şi a ceramicii monumentale) e explicitat de informaţiile privind constituirea mişcării artistice irakiene în domeniu (obiecte realizate în anii 1973—74, de 12 studenţi şi proaspăt-absolvenţi ai Academiei de artă a Universităţii din Bagdad, înfiinţată cu opt ani în urmă). E firesc ca în acest stadiu să fie promovată varietatea de tendinţe, confruntarea practică dintre ele asigurînd, prin selecţie, viitoare afirmări; e firesc, cu atît mai mult, cu cît tendinţe moderne, de sorginte contemporan-europeană, se întîlnesc cu memoria şi tradiţia respectabilelor culturi — să le mai cităm?! — sumeriană, asiro-caldeană, islamică, indiană... Tinerii ceramişti irakieni — şi tînăra lor academie — izbutesc azi să formuleze cu convingere premisele care pot asigura în viitor înscrierea lor în circuitul confruntărilor internaţionale ale acestui domeniu al artei focului, apreciat, pe toate meridianele, în actualitate. HORIA HORŞIA



Pictură, sculptură, tapiserie, desen

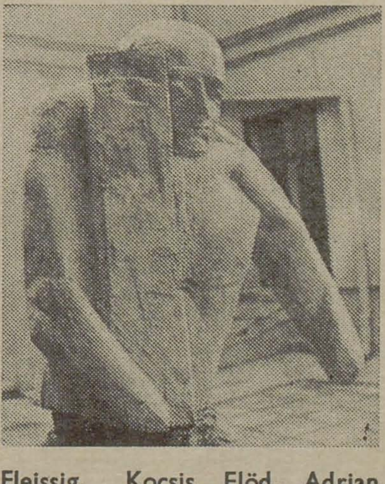
Ideea de a concepe un ansamblu expoziţional simbolic pentru creaţia feminină şi omagial pentru sărbătorirea zilei de 8 Martie în contextul Anului internaţional al femeii, a produs, de fapt, o notabilă compoziţie plastică-picturală: o « dezbatere », în care părţile componente, pictură, desen, tapiserie, sculptură, stimulau asocieri şi disocieri într-un sistem constructiv de relaţii estetice alcătuind o elevată orchestraţie, i-am spune, de « octuor », datorită celor opt personalităţi artistice feminine care participau, prin lucrări reprezentative, la această manifestare — Lucia Dem. Bălăcescu, Céline Emilian, Aurelia Ghiaţă, Ligia Macovei, Georgeta Năpăruş, Iulia Oniţă, Mariana Petraşcu, Miliţa Petraşcu. H.H.

Artă decorativă

Totuşi, niciunde în cîmpul artelor frumoase spiritul creativ feminin nu este mai « la el acasă » (nu putem anula sau înfrînge tradiţia, cu virtuţile şi limitele ei), decît în sfera artelor decorative, în care ambiţia monumentalului, tapiseria, coabitează armonios cu aparent neimportantul accesoriu decorativ, redus uneori la desenul imprimeului ori al texturii, la forma figurinei ori vasului, la accentul cromatic al emailului. Remarcabil e faptul că, structurată pe acest dialog, se poate concepe « ad-hoc » astăzi, în limite convenţionale date ale spaţiului de expunere — cum a demonstrat expoziţia proiectată, în principal, de arh. Florica Vasilescu, la Căminul artei — o compoziţie ambientală cu lucrări semnate în exclusivitate de artiste decoratoare, realizîndu-se un ansamblu reprezentativ al artelor noastre decorative, adresate vieţii sociale, sub semnul omagiului (se poate spune self-omagiu) adus spiritului creativ feminin de Ziua internaţională şi în Anul internaţional al femeii. H. H.

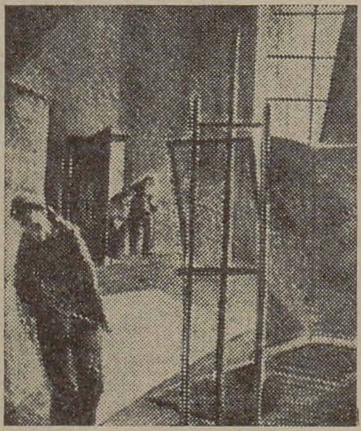
Expoziţia Bursierilor

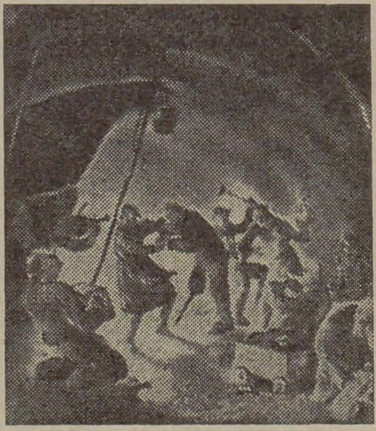
La Galeriile de artă ale municipiului Bucureşti a avut loc în luna martie expoziţia deţinătorilor burselor « Theodor Aman » şi « Fr. Stork » acordate în anul 1973 de Comitetul de cultură şi educaţie socialistă al municipiului Bucureşti. Au expus Cristina Călinescu, Mihai Mircea Ciobanu, Constantin Gheorghe, Ion Ressu (pictură) şi Pavel Bucur, Nicolae Fleissig, Kocsis Elöd, Adrian Popovici (sculptură). (In il. lucrări de Ion Ressu, Elöd Kocsis, Nicolae Fleissig, Adrian Popovici).



Retrospectiva Julius Podlipny

Sălile de expoziție ale Ateneului Român au adăpostit, în luna martie 1975, o retrospectivă a pictorului timișorean Julius Podlipny. Dorindu-se imagine cuprinzătoare a unei activități de atelier de peste cinci decenii, actuala expoziție, organizată cu concursul Muzeului Banatului, demonstrează personalitatea unitară, « monolitică », Voluntar, necruțător cu sine și cu ceilalți, amar și duios în același timp, sarcastic și închinător al unor năluciri sublime. Cînd un om a crezut în valori cu putere la tinerețe, faptul de a fi descifrat căptușeala de aleatoriu și de fortuit a fenomenelor, pe care le socotise determinate de un principiu înalt, nu-l face să se





a artistului, consecvența sa stilistică și tematică, stăpînirea probă a mijloacelor artei sale, identitatea adîncă a omului și artei sale. Este ceea ce subliniază Ion Frunzetti în prefața catalogului:
« Între artist și opera sa nu este nici o falie, nici un hiat. Este cum pictează, pictează cum este. dezică de ele, ci doar îl obligă la un soi de ciudată dedublare fantastică, care-i solicită pentru fața lucrurilor o atitudine de un tip, și pentru fondul lor o alta, opusă ». Această retrospectivă constituie un binemeritat omagiu adus artistului. (În il.: *Cerșetor; În atelier; Petrecerea infirmilor conté pe hîrtie*).

Mircea Olarian

La Galeria Simeza, Mircea Olarian a expus, în lunile februarie-martie, gravuri și desene dintr-un mai vechi itinerar italian. Dintre gravurile și desenele pe care le-a oferit cuprinzătoarea expoziție a artistului reproducem *Răsărit de soare la Veneția*.

Corespondență din Satu Mare

Expoziția de desene a lui Paul Erdös, « Cîntare frumuseții », afirmă o creație artistică deschisă mereu spre frumos. O frumusețe reprezentativă, în care portretele au ceva din idealul antic, chipuri luminoase descoperind apolinica inspirație. De altfel, în creația oricărui artist, imnul, cîntarea frumuseții, survine, îndeobște, după ce « furtuna » s-a potolit, pentru ca în locul sau în prelungirea ei să se ivească acele minuscule țărmuri apărute ca limane statornice ale frumosului. « Cîntare frumuseții » este o lume a liricului slujit cu talent și fidelitate de « cantilena liniei », cum ar spune H. Wölfflin. Parcimonia mijloacelor de exprimare procură inefabilul desăvîrșit, meditația gravă a artistului în fericitele clipe ale inspirației. Pentru că desenele lui Paul Erdös nu există neapărat prin ridicata personalitate a execuției, ci prin inspirație, spontaneitate.

Cu toată « luminozitatea » liniei, în multe desene melancolia își dobîndește hegemonia, ca solie trimisă mereu spre necunoscut și, parcă, fără posibilitatea revenirii. O melancolie care se dezice de pesimism tocmai prin dimensiunile acordate frumosului, privirii ce cade dincolo de lucruri.

GRIGORE SCARLAT

Dans ce numéro:

Le salon républicain

p. 5

Le Salon républicain de peinture et de sculpture 1975, ouvert au mois de juin à Bucarest (Athénée Roumain et Salle Dalles), a remis en discussion les problèmes si souvent débattus et controversés de l'actualité ou de l'actualisation de ce type d'exposition dans les conditions de la problématique de l'art contemporain. Nous publions dans le présent numéro de notre revue les points de vue exprimés à cette occasion par Dan Grigorescu, Mihai Bandac, Geta Brătescu, Teodor Dan, Vlad Florescu, Marin Gherasim, Florica Ioan, Nicăpetre, Amelia Pavel, Silvia Radu, Lia Szàsz, Ștefan Sevastre.

Les concepts de réalisme et de liberté dans l'art

p. 27

Sous la rubrique « Débats », l'esthéticien Victor Ernest Mașek se propose de discuter les rapports entre le concept de réalisme et celui de liberté dans l'art. Définissant le réalisme comme une attitude, l'auteur part de la prémisse que c'est le signifié qui est tenu d'être réaliste et non pas le signifiant, le message et non pas le code. De ce fait « un artiste réaliste est libre de s'exprimer par le truchement de n'importe quel signifiant, si peu réaliste qu'il soit en apparence, car ce sont les idées et les sentiments qui doivent être réalistes et non point les figures, les sons ou les métaphores par l'intermédiaire desquels il s'exprime ». En même temps, en s'appuyant sur certaines thèses de Marx, l'auteur relève le caractère projectif du réalisme authentique, révolutionnaire par sa capacité de surprendre l'encore non-existent: « c'est dans cette extension du présent dans le futur — et au niveau de la signification de l'œuvre — que se manifeste la liberté de création de l'artiste (et du philosophe) réaliste. . . »

Les sons dans la peinture

p. 29

Le critique Iulian Mereuță examine les tentatives — anciennes aussi bien que récentes — de faire de la peinture un lieu d'incidence spirituelle où, en doublant le langage apparent de l'art plastique, le fond sonore puisse se constituer en avertisseur de la plénitude du réel. L'analyse est-elle capable de faire l'opération de déchiffrage ou bien toute tentative risque-t-elle de tomber au-delà des marges de l'objectivité — c'est la question que se pose d'une manière sous-jacente l'auteur de l'article.

Wanda Mihuleac

p. 31

Née le 28 mai 1946 à Bucarest. Etudes à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1970). Débute en 1970. Participe régulièrement aux expositions d'état aussi bien qu'à des manifestations collective et en groupe. Expositions personnelles à Bucarest (1973, 1975) et Venise (1974). Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1972 — Bruxelles, Biella, Tokyo, Turin, Moscou, La Havane; 1973 — Santiago de Chili, Kiel, Bogota, Quito, San Jose; 1974 — Turin, Jyväskylä, Tampere, Brême, New York, Rome, Berlin; 1975 — Manille, Bagdad. Prend part à de nombreuses expositions internationales d'art graphique: 1971 — Bayreuth (Internationales Jugendfestspieltreffen), 1972 — Barcelone (XI-e concours « Joan Miró »), Cracovie (IV-e Biennale), Venise (XXXVI-e Biennale), Florence (Biennale), Milan 1973 — Banska Bystrica (Biennale), Ljublijana (X-e Biennale), Berlin (Intergrafik'73), Barcelone (XII-e concours « Joan Miró »), Séville, Ciudad de Mexico, Buenos Aires, Madrid (IV-e Biennale « Le sport dans les arts plastiques »); 1974 — Cracovie (V-e Biennale), Frechen (III-e Biennale), Ségovie (Biennale), Barcelone, Seville, Tolède (XIII-e concours « Joan Miró »); 1975 — Ljubljana (XI-e Biennale). Prix: 1972 — Prix de la municipalité de Wroclaw (IV-e Biennale de gravure — Cracovie); 1973 — Banska Bystrica: II-e Prix exaequo; 1974 — Pitești: Prix du Comité central de l'Union des Jeunesses communistes (Exposition des jeunes artistes).

L'art graphique cubain

p. 32

L'exposition ouverte dans le courant du mois d'avril à Bucarest, a présenté au public roumain les différentes productions des graphistes cubains, depuis celles qui sont considérées, comme « autonomes » (dessin, litographie) jusqu'aux diverses acceptions de l'art graphique publicitaire, signalétique (jaquettes, couvertures de livres, de revues, de disques, timbres-postes, logotypes). Ont retenu l'attention surtout les affiches (politiques, culturelles, sportives). La renommée internationale dont jouissent les graphistes cubains — on parle à bon escient d'une « école cubaine » de l'affiche — trouve son exemple dans cette exposition concluante, quoique restreinte, qui permet de vérifier l'exactitude de l'assertion selon laquelle l'histoire d'un pays — histoire politique, économique, vie quotidienne — est perceptible aussi à travers ses affiches.

Faut il encore prouver l'impact social du design?

p. 34

Abordant quelques problèmes généraux du design, Paul Contantin, professeur à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu », fait le point de la situation du design en Roumanie en s'occupant tout particulièrement de la formation des cadres de l'enseignement supérieur spécialisé, ainsi que des conditions de l'intégration et de l'activité du spécialiste dans la production industrielle.

Menționăm: Tabloul *Ghiveci cu răsad*, de Ioan Andreescu, reprodus pe coperta nr. 4—5/1975, face parte din Colecția Eleonora Costescu.